مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الانسانية، م٢٨ع١١ ص ص: ٦٧- ٩٦ (٢٠٢٠م)
DOI:10.4197/Art.28-11.4

خطاب شجن الذات ما بين الآمال والآلام- قراءة نصية لنماذج من شعر امرئ القيْس

د. محمود سليم محمد هياجنه
أستاذ الأدب والنقد المشارك

مستخلص. حاولت الدراسة أن تكشف السجوف عن ظاهرة بدت جَليّة في مُقدِّمات امرئ القيس الطَّلَلِيّة، وبعض قصائده، هذه الظاهرة هي ظاهرة شجن الذات ما بين الآمال والآلام؛ ولهذا فقد رُصِدتْ مُعطيات الاتساق في النصوص على ضوْءِ مرجعياته من الدّوال التي يَجْهر بها المشهد اللغوي؛ وبهذا فقد وجدتُ القراءة أن بناء المقدمات الطللية قد نُسِجَ على قواعد بَدتْ مشدودة في مُجْملها إلى قَلَقٍ وتَوَتُّرٍ تمَظْهر بشكل جلَيٍّ بين زمنين يتجاذبانه: الماضي والحاضر، وبين إحساسيْن يَعْتَوِرانه: الأمل والألم، مما خلق حالا من القلق اللائِب والتأزم النفسي لديه، مما أفضى إلى دلالات تعْتَمل في نفسِ الشاعر.

إزاء ذلك؛ وقفتْ الدراسة عند هاتيك الظاهرة، محاولة تجليتها، قصْد الوقوف على مضامينها ومرجعياتها النفسية المؤسسة لمثل هذه الظاهرة، التي غَدَتْ نسقا خاصا في كثير من مقدماته الطللية وبعض قصائده.

الكلمات المفتاحية: امرؤ القيس، شجن الذات، الآمال والآلام، خطاب.

المقدمة

تحاول هذه الدراسة أنْ تكتنه عالَم النص الشعري لشعر امرىء القيس- عبر ثُلّة من المقدمات الطللية في قصائده، وبعض قصائده- لتجلية عالمه الشعري، وهي إذ تفعل ذلك، لا تنسى أنّ جُلَّ شعره قد حظي بقراءات مُتعددة كثيرة، ولعلّ ذلك يعود لتعدد المناهج والاتجاهات والرؤى التي كان يمتاح منها هؤلاء، فضلا عن أن تعدد القراءات يكشف بجلاء عن ثراء النص وغناه بالأسرار والدلالات والإيحاءات التي تتناءى عن التقريرية والمباشرة.

ولذا ستنهض هذه الورشة بمحاولة جادة اكتناه عالم النص، متجاوزة البنى السطحية إلى ما وراء السجوف عبر تحليل مستوياته وكشف عناصره، وما يمكن أن يضيفه فعل القراءة النقدية إلى الملفوظ النصي، ولذا فقد اتكأت الدراسة على **المنهج التأويلي (الهرمنيوطيقا)** الهادف إلى كشف المعاني الخفية المتوارية خلف العبارات الظاهرة، ومتوسلة **بالمنهج الوصفي التحليلي**.

أسئلة الدراسة: ينطوي موضوع هذه المقاربة من خلال مساءلة تسْبُرُ في معايير الفهم ومستوياته، بَدْؤُها من الحس الإشكالي المتجلَّى بين النص الشعري القديم والمتلقي، وإعادة تشكيل السياقات التاريخية والثقافية والاجتماعية للنص الشعري القديم، وقراءتها قراءة جديدة مستفيدين من المناهج الحديثة .

مشكلة الدراسة: وتتجلى مشكلة الدراسة فيما تضمنه موضوع الدراسة البارز في عنوانها، وعلى هذا الأساس تسلط الدراسة الضوء على الجوانب الفنية والجمالية التي تجعل من النصوص المدروسة تميزا أكسبها الخلود، كما تتجلى في نفي ذاتية الشعر الجاهلي المطلقة؛ فالدراسة تحاول اثبات امتزاج الذات بالموضوع، ومعادلة التعبير والإحساس، فضلا عن أن اللغة والصورة والإيقاع عناصر تؤكد غنائية التعبير لا غنائية الذات، فكما أن الذاتي في الشعر يؤشر على الموضوعي، فإن الموضوعي يدل على الذاتي ويتضمنه.

حدود الدراسة: وأما الحدود المكانية فقد كانت في الجزيرة العرب، وأما الحدود الزمانية فقد كانت حقبة العصر الجاهلي، وأما عينة الدراسة فقد كانت المقدمات الطللية للشاعر امرئ القيس.

أدبيات الدراسة:

وقد تناول باحثون وأدباء ومفكرون كثر شعر امرئ القيس، فضلا عن تناولهم للمقدمات الطللية –بشكل عام– في الشعر الجاهلي، ولكني لم أجد من خصص دراسته في المقدمات في شعر امرئ القيس، ومن هذه الدراسات: دراسة كمال أبو ديب في كتابه (الرؤى المقنعة، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م)، وعز الدين حسن البنا في كتابه(الكلمات والأشياء، التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، طبعة دار المناهل، ١٩٧٦م)، ووهيب طنوس في كتابه(الوطن في الشعر العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثاني عشر الميلادي، طبعة جامعة حلب، ١٩٧٦م)، ودراسة حسين عطوان(مقدمة القصيدة في الشعر الجاهلي، طبعة دار الجيل، ١٩٨٧م) وغيرها، ولعل هذه الدراسة تضفي شيئا جديدا للمكتبة العربية، ولطلاب العلم.

المقدمة الطللية في معلقة امرئ القيس المشهورة:

وأول ما تستهل به هذه المقاربة، هو المقدمة الطللية في معلقته المشهورة (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِ).

ومما لا شك فيه أن يراع أعلام الفكر والأدب والنقد قد تَعَاوَر المعلقة بالدرس والتحليل، ولا شك أنها تفاوتت قِصَرا وطولا، ومنهجا وشِرعة، ولا يعني هذا أن الدراسة الحالية تزعم لنفسها امتلاك ناصية كمال المقاربة النصية، ولا تزعم كذلك الوصول إلى سدرة التلاقي مع المعطيات التي يبوح بها النص ويمتاح منها الشاعر؛ ولكنّها تلحُّ بصرامة أنّ القصيدة تفيض بالأسئلة، وتزْدّحم بالدلالات المُوحية، ولعلّ هذا ما سوّغ لأساطين الأدب وأضرابِهم من أهل الدِراية والاختصاص أنْ لا يقفوا عند شطآنها، بل ضربوا في تيهِ أعماقِ بحورها، رغم غشيان أمواجها المتلاطمة بسُحب متكاثفة، ولهذا فقد حاولوا أنْ ينزلوا منازلها ويتفيئوا ظلالها، فأعْمَلوا فكرهم في محاولة

" قفا نبْكِ مِنْ ذِكْرى حبيبٍ ومَنْزِلِ
بِسَقْطِ الِّلوَى بيْنَ الدَّخُول فَحَوْمَلِ
فَتُوضِحَ فالمِقْراةِ لمْ يَعْفُ رَسْمُها
لمَا نَسجتْها مِنْ جَنُوبٍ وشَمْألِ
ترى بَعَر الأرْآمِ في عَرَصاتِها
وقِيعانِها كأنَّه حَبُّ فُلْفُلِ
كأنِّي غداةَ البيْنِ يوْمَ تَحَمَّلوا
لدى سَمُرات الحيّ ناقِفُ حَنْظَلِ
وقُوفًا بها صَحْبي عليّ مَطِيَّهُم
يقولونَ لا تهْلِكْ أسًى وتَجَمَّلِ
وإنَّ شِفائِيَ عَبْرَةٌ مِهْراقةٌ
فهلْ عنْدَ رَسْمٍ دارِسٍ مِنْ مُعَوّلِ
كَدأْبِكَ مِنْ أمِّ الحُويْرِثِ قبْلَها
وجارتِها أمِّ الرَّبَابِ بِمأْسَلِ
إذا قامَتا تضوَّعَ المِسْكُ منهما
نسيمُ الصَّبا جاءتْ بريَّا القُرُنْفُلِ
ففاضَتْ دموعُ العَيْنِ مِنّي صَبابةً
على النحر حتى بلَّ دمعي محمَلِي"[١] .

والمقدمة الطللية ظاهرة برزت في أغلب قصائد الشعر الجاهلي، وهي أن الشعراء في العصر الجاهلي يستهلون عتبة قصائدهم بمقدمة طللية ممتلئة بتلك النغمة الحزينة، وهي تمتاح – في الأغلب– من أصداح انقلاب الحال وتغير الأحوال، وبخاصة ما طرأ على الديار وقد عفت واندرست أو

للنفاذ إلى ما يكتنهها من تجليات وإيحاءات، سواء أصابوا أم غير ذلك.

والمقاربة إذ تبيح لسفينتها الولوج في عالم المقدمة الطللية لقصيدة امرىء القيس، تزعم أن منهجها في البحث يختلف نوعا ما عن المناهج التي تناولتها، حيث تنظر في أعطاف النص من خلال رؤية الشاعر الفنية، وكيفية توظيف الأدوات ومنهجه في استخدامها، فضلا عن أنها تؤمن أنّ لكل نص لغته المتزامنة مع المعنى الظاهري باعتبارها فعلا إبداعيا يتوسل به الداخل للانكشاف، ولكل نص– أيضا– خطابه، ولعل كلَّ هذا يشكل محْورا من المحاور الأساسية في القراءة.

نص المقدمة الطللية:

(١)ابن أحمد، حسين بن أحمد الزوزني(١٩٩٣م)، شرح المعلقات السبع، تحقيق: لجنة التحقيق في الدار العالمية، د.ط، بيروت، الدار العالمية، ص ١٣-١٦

كادت آثارها أن تمحى، ولذلك يلجأ الشاعر إلى المقايسة بين ماض مضى وحاضر معيش، سواء كانت تلك المقايسة بين ماضٍ حافل بالسعادة، وحاضر مضطرب قلق متوتر أو غير ذلك.

فالأطلال تعبير عن موقف شعوري ذاتي، تتدفق على إثره دفقات شعورية ذاتية من مشاهدة تلك المحال المندرسة البالية؛ لتصبح الذات متناوسة بين قطبين: (الماضي والحاضر) يتجاذبانها، وإن كان هذا لا يندرج على كل الأطلال؛ فقد يكون الماضي قلقا ومتوترا يطارد الشاعر، والحاضر كذلك، ومن الممكن أن يكون الطلل- أيضا- تعبيرا عن رؤية عميقة تعبر عن معنى الديمومة والخلود أو تعبيرا عن صورة نفسية ثاوية في طوايا وأعطاف نفس الشاعر؛ فالإنسان بطبيعته مجبول على حب الخلود والملك، وفي هذا إشارة واضحة الدلالة في قوله تعالى: **(هَلْ أَدُلُّكَ عَلَىٰ شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَىٰ)**[طه: ١٢٠]؛ إذنْ ثمة رباط محكم بين الأطلال والصورة النفسية، بمعنى أنّ الشاعر- في حديثه عن الأطلال- يكرس ثنائيتين: " الزمن في مروره يُجرِّد الأشياء ويعرّيها، لكنه في الوقت نفسه يُخلّد الأشياء ويمنحها الديمومة"[٢].

ولعل مقاربة المقدمة الطللية من خلال السياق والإطار اللّذيْن أنتجاها، يكون عتبة لتسليط الضوء على النص ضمن رؤية الشاعر وفلسفته، والتسليم بخصوصيته أسلوبا وتركيبا ورؤية... إلخ.

" والوقوف على الأطلال عامة، وذكر المنازل الديار خاصة، إنما أمْلته حياة البدوي؛ فهو ثمرة البيئة المتنقلة التي كان يَحْياها العرب البادون، أو ثمرة منازل القبيلة الأصيلة في القرى أو أشباه القرى، التي لم تكن قصورا منيفة، أو منازل واسعة غنّاء، بلْ كان معظمها خياما بأوتادها وأثافيها، من هذه المظاهر الاجتماعية في التَّجاوُر والائتلاف أيام الربيع والصيف، والابتعاد والاقتران أيام الفصول الأخرى، كانت هذه الظاهرة في الوقوف على الأطلال، والبكاء عليها والحنين إليها واستثارة الذكريات والتهويم في مجالات التعبير الشعوري، وهي ظاهرة اتخذت حيّزا من الشعر الجاهلي خاصة من شعر الغزل"[٣].

"لقد تفنن الشعراء الجاهليون في المقدمة الطللية وجعلوها افتتاحيات معظم قصائدهم؛ فاتخذ ذلك أشكالا وأساليب وصور متعددة، وكاد كثرة الشعر في هذا المجال أن تجعل الناس يعتقدون أن الحديث عن الطلل مجرد تقليد فنيّ، وهو وإن كان كذلك، يحمل في أعماقه حرارة التجربة التي عاشها الجاهلي، وتجربة الغربة عن الذات جزء منها، وقد يوفق شاعر في التدقيق أو التعبير الفني أكثر من آخر، ولكن المهم هو حرارة التجربة"[٤].

ولعله من شائع القول عند جميع علماء النقد والأدب أنّ ثمة خيطا رؤيويا يتخلل القصيدة كلها، بمعنى أن

---

(2) أبو ديب، كمال أبو ديب (١٩٨٦م)، الرؤى المقنعة، د.ط، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م ،ص ٥٨.

(٣) طنوس، وهيب طنوس (١٩٧٦م)، الوطن في الشعر العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثاني عشر الميلادي، ط١، دمشق، جامعة حلب، ص ٣٠٨.

(٤)الخشروم، عبد الرزاق الخشروم(١٩٨٢م)، الغربة في الشعر الجاهلي، د.ط، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العربي. ص ٢٤٤

المقدمة الطللية لم تكن تنأى عن القصيدة؛ ولكنها ترتبط بها ارتباطا عضويا يشدُّها مع القصيدة ككل؛ فهي بناءٌ متكاملٌ متناسق.

وعند الرجوع للمقدمات الطللية تجد أنها إما أن تبدأ بـ" فعل أو حرف أو غير ذلك؛ فإذا كان الغرض من الإخبارِ الإشعار بزمان ذلك الثبوت؛ فالمستعمل في هذه الحال هو الفعل،... لأن الإخبار بالفعل مقتصر على الزمانيات أو ما يُقدّر فيه ذلك"[٥].

ولكن الافتتاح في المقدمة الطللية قد يأخذ " الحرف، وإنما يُؤْتى ذلك عند الحقائق الحياتية التقريرية"[٦] ، وعنصر من عناصر التوكيد والاهتمام، وأما الافتتاح بالفعل؛ فكقول لبيد بن ربيعة العامري:

" عَفَتْ الدِّيارُ مَحَلُّها فمُقامُها

بمنىً تأبَّدَ غَوْلُها فَرِجَامها"[٧].

وأما الابتداء بالحرف كقول طرفة بن العبد:

" لِخَوْلَةَ أَطلالٌ ببرقةِ ثهمدِ

تلوحُ كباقي الوشمِ في ظاهرِ اليدِ"[٨].

وقد يكون الابتداء بأحد أحرف الاستفهام، لأنّ الاستفهام مشعرٌ بامتلاء نفس الشاعر به؛ إذ يفيد طلب الإفهام، وقد يخرج عن معناه الأصلي لغاية بلاغية تتناغم مع الصورة النفسية أو غير ذلك، كقول زهير بن أبي سلمى المُزني:

" أمِنْ أمِّ أوْفى دِمْنةٌ لمْ تَكَلَّمِ

بِحَوْمانةِ الدّرّاج فالمُتثلّم"[٩] .

وهو هنا أخرج الكلام في مقام الشك في هذه الدار أهي لها أم لا؟ ليُخبرنا على بُعْد العَهد والأمد.

وفي مقدمة معلقة امرئ القيس التي هي مدار استهلالة البحث، نجده قد افتتحها بفعل الأمر (قفا)، وهي استهلالة تعوَّد الشعراء الجاهليون على الاستفتاح بها حتى استغرقت قصائد كثيرة، كقول زهير بن أبي سلمى:

" قفْ بالدِّيار التي لمْ يعفُها القِدَمُ

بَلَى وغيَّرَها الأرواحُ والدِّيَمُ"[١٠].

ولقد انصبَّت مهارة الشعراء على التفنن في إجادة الاستهلالة، وحرصوا على عنايتهم بها،" لما في ذلك من القيمة الفنية والأدبية، ولأنها أوّل ما يقرع السمع، وبها يُستدل على ما عند الشاعر من أول وهلة"[١١].

ولا شك في أن عتبة القصيدة هنا هو تلك الجملة الإنشائية، التي هي أول ما يقرع سمع المتلقي ويَمَسُّ سماء خياله، الجملة الإنشائية التي تتميز- هنا- بالأمر والطلب، من الأنا الشاعر إلى الثنائية المتمثلة بوجود اثنين يخاطبهما الشاعر ويأمرهما بالوقوف، وسواء كان الاثنان على الحقيقة أم كانا من محض خيال الشاعر؛ فإنّ الخطاب للعموم على الرغم من خصوصيته، مُتكئا في ذلك على طريقة

خريوش، حسين خريوش (١٩٩٩م)، بنية التراث الروحي الاجتماعي
(5) في مرثية طليطلة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، عدد٦٨،ص ٨٢.
(6) خريوش، ١٩٩٩م، عدد٦٨، ص ٨٢
(7) الزوزني، ١٩٩٣م، ص ٨٩
(8) الزوزني، ١٩٩٣م، ص ٤٧

(9) الزوزني، ١٩٩٣م، ص ٧١
ابن سلمى، زهير بن أبي سلمى(١٩٨٨م)، ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح وتقديم: علي فاعور، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية، ص١١٣.
(10)
(١١)القيرواني، ابن رشيق القيرواني، الحسن بن علي(١٩٨١م)، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، د.ط، بيروت، دار الجيل، ٢١٨/١.

العرب وعادتهم، كما أنّ لهما دلالتهما العميقة في نفس الشاعر سواء أدركنا ذلك أم لم ندرك، هذا من جهة، وإن الابتداء بفعل الأمر له ما يبرره من جهة أخرى– في رؤية الشاعر– ولعل ذلك يرجع إلى أنّ أمرًا جللا يستدعي ذلك، ولولا ذلك لما فعل ذلك.

إن هذا الأسلوب– الاستهلال بفعل الأمر– يعتمد على مبدأ تحقيق الإيحاء بقوة الدعوة من الشاعر، كي يبث ما في وجدانه من مشاعر وأحاسيس، وما يعتلج فيها من نغمة عاطفية تتكشف في الكلمة الثانية بعد فعل الأمر وفي ثنايا القصيدة.

ولعل سر الجمال في الأمر المجازي هو أنه ينقل المتلقي من مضمون الكلام اللغوي إلى ما وراءه من لطائف بلاغية، أو يوقفه على الغرض الذي يهدف إليه الشاعر ويترجم أحاسيسه ومشاعره، وهو هنا– بزعم الباحث– أمر خرج عن معناه الحقيقي الذي يفيد التكليف والإلزام إلى معنى مجازي يفيد الاستعطاف والالتماس المتضمن مشاعر الوجع والأسى، وهذا يمكن فهمه من خلال الصورة النفسية للشاعر ومن قرائن الأحوال وسياق الكلام. يقول مالك بن الريب:

فيا صاحبَيْ رحْلي دنا الموتُ فانزلا

برابية إني مقيم لياليا"[١٢].

فقوله: انزلا، فعل أمر خرج عن المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي يفيد الاستعطاف، وبخاصة إذا فهمنا أن الشاعر يعيش غربة مكانية ويعيش ساعة الاحتضار في أرض الغربة.

كما تنهض جملة الأمر على علاقة تفاعلية تكرس حالا من الاتساق بين موقفين اثنين، هما: الوقوف والبكاء، والعلاقة بينهما تتعمق شعوريا على أساس ما تحيل عليه فاعلية كل منهما؛ فالوقوف يسوغه الاستعطاف ومشاركة المتألم المتوجع، وعدم تركه يقاسي الألم وحده؛ إذْ المشاركة في المواقف الجَلَل تخفف المصاب، ولعلها تحِدُّ من حِدَّتهُ، أضف إلى ذلك أن بثَّ الحزن لمن أراد منهم الوقوف، فيه تخفيف كذلك.

أما البكاء فيسوغه ارتهان قلب الشاعر من المحبوبة التي أرّقَتْهُ وأثارت أشجانه، وهكذا يتحقق للشاعر من وراء هذا الخطاب وهذا الترتيب سرٌّ عميق يقرِّب المعنى المراد، والدلالة البعيدة، في تصعيد البُعْد العاطفي بطريقة تكشف عن الشعور الحاد للذات الشاعرة.

لنتأمل الآن الجملة التي صاغها الشاعر من حيث مضمونها، التي تتمحور حول أسباب البكاء:(من ذكرى حبيبٍ ومنزل).

لا شك في أن الجملة باستغراقها تكرِّس علامتين: زمانية ومكانية؛ فقوله: (من ذكرى) تكرس الزمن الماضي، وقوله:(ومنزل) تكرس المكان الذي كانت تقطنه الحبيبة، بمعنى أننا أمام بُعْديْن: بُعدٌ زمني وبعد مكاني، وكلاهما يدور حول (الوقوف والبكاء)، والعلاقة بينهما تتعمق ضديا على أساس ما تحيل

(١٢)القرشي، ابن الخطاب، محمد بن الخطاب القرشي(١٩٦٧م)، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ، تحقيق: علي محمد النجاوي، د.ط، القاهرة، دار نهضة مصر، ٢/ ٦٠٧

إليه فاعلية كل منهما– بالنسبة للشاعر – فالزمن، زمنان: زمن ذهب وانصرم وزمن حالي إلا أنه حامل للذكريات التي تنطوي في أعطاف الزمن الماضي، والمكان: مكانان وإنْ كانا واحدا: مكان ماثل في ذاكرة الشاعر، ومكان مندرس حامل للذكرى التي غمرها الزمان الماضي وطواها، ولمْ يبقَ من المكان إلا آثار مندرسة، كما لم يبق من الزمان إلا الذكريات، وفي كلٍّ كان للزمان أثرٌ واضح على المكان، ومن الملحوظ أن اللوحة تتشكل من مفردات تشي بِضَعْفٍ وانكسارٍ واضحٍ وانفصامٍ مع الطلل، هذه المفردات هي: (نبكِ، ناقف حنظل، عَبْرة مهراقة) ومفردات تتضمن معنى الرجاء واجتلاب الود، والالتماس، مثل(قفا، وقوفا، لا تهلك أسى)، ومفردات تتضمن معنى الخنوع والخضوع، ثم الاستسلام ثم العجز وعدم القدرة على التحدّي مثل: (مهلا، أجملي، سُلّي ثيابي من ثيابك تنسل، حبك قاتلي، ما ذرفت عيناك، مهما تأمري القلب يفعل)، ولعل هذه المفردات تتلاحم وتتسق فيما بينها لتشكل دلالة الضعف.

ثم يرتد مباشرة إلى مكان الحنين العارم الذي كانت تقطنه مُعَيّنا في ذلك موقعه (بسقط اللوى بين الدخول فحومل)، و(فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لمّا نسجتها من جنوب وشمأل).

ومما هو لافت للانتباه أن الشاعر يوجه عنايته إلى تحديد موقع منزل الحبيبة، وهذا واضح من ذكر المواضع التي تحيط به، ومما هو حري بالتأمل أن الشاعر في هذا البيت "يضاعف من حيوية الرسم وديمومته ويأتي بعد ذلك البيت السادس ليذكر أن الرسم دارس"[١٣]. أيْ أنّ البيت الثاني يؤكد أنّ المكان لمْ يُدْرس ولمْ يتغير ولم يُمْح أثره، على الرغم مما نسجته الرياح عليه من التراب جيئة وذهابا، إلا أنها لم تمْحه محوا تاما، بل لا تزال رسومه ظاهرة وآثاره شاخصة، بينما في البيت السادس الذي يقول فيه:

وإنَّ شِفائي عبرةٌ مُهْراقةٌ
فهل عند رسمٍ دارسٍ من مُعَوّلِ

يؤكد أنّ الرسم دارسٌ، كما يلحظ في البيت الأول، وأن الشاعر يبكي ويستبكي ويقف وسيتوقف على رسم لم يزل ولم يتغير، ونلحظ– أيضا– في البيت السادس أن الشاعر يبكي ويهرق الدموع على رَسْمٍ دُرِس وانمحى، أي أن التغير وعدمه يسبب الحزن والألم والبكاء.

هنا نعمل على تفسير سيطرة الحزن والحنين والبكاء، لأن أساس المعادلة انبنى على البكاء في كل حال، سواء اندرس المكان أم ثبت.

ترتبط هذه المقدمة (الطللية) ارتباطا واضحا بثنائية الماضي والحاضر، كما أنها ترتبط ارتباطا مكينا بالمكان، وباستغراقها الشعوري، يتضح أن الماضي لا يَخْلُق توازنا مع الحاضر، بل نجد الحاضر يَخْلق حالا من التوتر اللائب، كما أن الماضي يثير الحزن والألم والبكاء، بمعنى أن الشاعر يمتاح من عاطفة

(13) أبو ديب، ١٩٨٦م، ١٢٤

جياشة ورؤية عاطفية للحقيقة (الموت، الحياة/ الثابت، المتغير/ الزوال، الديمومة)، لقد جمعت هذه المقدمة بين لحظات شتى من حياة نفس الشاعر؛ فهي تشي بأنّ الشاعر يتأرجح بين حاليْن: رغبته في الحياة وحبه لشهواتها ومتعها، متعللة بالأمل، وهذا واضح من نفْسِه النزّاعة إلى السعادة والإشباع والاستقرار، أما الحال الثانية؛ فهي شعوره الحاد بتشعب حال الوجود من تغير في الأشخاص والأحداث، مُشْبعة بالمعاناة والألم.

وفي هذا يقول إيليا حاوي: " وحديث الشاعر عن الطلل ينطوي على بعديْن جوهريين تتفرع منهما الأبعاد الأخرى: البعد الأول هو رغبته بالحياة وحبه لمتعها، ورغبته في الاستقرار بين أحضانها... والبعد الثاني يتولد من شعوره بهرب الأشياء وإدبارها السريع أمامه، وحركة التغير في الأشخاص والأحداث... ففي البعد الثاني تجتمع – إذن– عوامل الانقراض والهرم والزوال، والعوامل التي تُحَوّل معنى الحياة ورِوْضها إلى طَلَل مُقْفِرٍ مُوحش، وتجعله موطن غربة وخراب..."(١٤).

ولعل الرباعي قد ضرب بِمِعْوَله على النبع حينما عقد مقارنة بين مقطع الأطلال عند زهير وامرئ القيس، وما يهم الدراسة هو تلك التمظهرات التي تجلّت في المقدمة الطللية عند امرئ القيس؛ إذ يقول الرباعي: " لقد فَصَل امرؤ القيس الحبيبة عن المكان – الأرض– وبدا ارتباطه بالحبيبة أقوى من تمسكه بالأرض، لقد وضَّح هذا تركيزه على ذكراها(قفا نبك من ذكرى حبيب...) ففي لقائه بالمكان برزت له ذكراها أولا، وفي فراقه إياه أبدى عدم اهتمامه به لأنه لا يضمُّها، لقد خبت عاطفته نحوه وأصبح بالنسبة له كأي مكان آخر وأصبح الوقوف فيه لا يشكل أي قيمة(فهل عند رسم دارس من معول)"(١٥).

وفيما يخص اهتمامه بالمجتمع، نجده قد اهتمّ بفئة خاصة من هذا المجتمع، هم الأصدقاء والأصحاب(قفا نبك.... وقوفا بها صحبي على مطيهم..) فإذا كان هو وإياهم على وفاق فإنه لا يضار أكان المجتمع سليما سالما أم غير ذلك.

لقد اتخذ امرؤ القيس موقفا حياديا انتهى به إلى الإخفاق والسلب تجاه قضايا المجتمع وقد برهن بكاؤه المتواصل على النأي بنفسه لقضاياه الفردية، وعدم قدرته على تجاوز المشكلة إلى العمل المفيد.

وفي موقفه المخالف ارتدَّ في تصويره لفعاليات الحياة والموت، إذ كل شيء ينتهي عنده بالعدم وفقدان الأمل، وهذا موقف متضاد من الحياة والوجود، بقي تأثيره قارا في معلقته.

وخلاصة القول: أن العصبية تركت فيه أثرا في نفسه وأعطاف دواخله؛ فيبكي بكاء شديدا محاولا باستمرار استعادة بهجة الأيام كي ينسى، إلا أنه كمن يهرب من واقع معيش إلى الخمر.

لقد كان بكاؤه بكاء متواصلا، بكى في لقائه الأطلال وفي فراقه إياها، كما بكى لفراق محبوبته، وبكى

---

(14) حاوي، إيليا حاوي (١٩٧٠م)، امرؤ القيس، شاعر المرأة والطبيعة، ط١، بيروت، دار الثقافة للنشر، ص ٧٣

(15) الرباعي، عبد القادر الرباعي(١٩٨٥م)، الصورة الفنية في النقد الشعري، ط٢، إربد، الأردن، مكتبة الكندي، ص ٢٣٠-٢٣٣

للقائها أيضا، ثم إن بكاء حبيبته هو السلاح الذي يؤثر فيه ويصيب منه مقتلا:

وما ذَرَفَتْ عيْناكِ إلا لِتَضْرِبي بسَهْمَيْك في أعْشارِ قلبٍ مُقَتلِ

الأطلال لهذا الشاعر هي (المِحْنة) التي فَشِل في تخطِّيها، وحين تُذْكر الأطلال عنده تذكر علاقته (بفاطمة) لقد فشل في استعادة حبها، فكم ضرب لها من الأمثلة الكثيرة في العلاقات مع غيرها، وكم رسم لنفسه أعظم الخطوط البطولية فيها، إلا أنه كان يوحي بكلامه بكثير من الضعف أمام واحدة هي (فاطمة)، لقد حاول جاهدا أن يلجم هذا الضعف من خلال تصويره لأيام لهوه مع غيرها ... لماذا ينجح مع غيرها بينما يفشل هنا؟ إنه الانهزام أمام الحب، وقد يكون انهزام أمام الانسجام والتآلف والوئام مع القبيلة، وفي القصيدة ما يشي بهذا، ولعل الاسم باستغراقه الدلالي ما يؤكد القطيعة؛ " ففاطمة من الفطيم ومِنَ الفَطْم، وفاطمة عند العرب، هي التي فُطِمَ عنها ولدها والفِطام؛ فَصْلُ الولد عن الرّضَاع، والاسم يشير إلى انقطاع الشيء عن طالبه"(١٦). وفي لوحة الذئب، تبدو لنا الصورة بتفاقم الإحساس بالضياع، لذا فهو يعلن بشكل صائت أنّ كلّ طرائقه في الحياة تنتهي بالضياع وعدم التواؤم، فكلاهما إذا نال شيئا أفاته، يقول:

" كِلانا إذا ما نالَ شيْئًا أفاتَه
ومَنْ يَحْترث حرثي وحَرْثَك يَهْزِلِ"(١٧) .

فقصيدة امرئ القيس– كما تبدو للباحث– تمثل تفرد الذات وانفصالها عن القبيلة وشعورها بالعُزْلة إلا من صُحْبةٍ هَمُّها من هَمِّهمْ، ولقد خَلُص "الرباعي لهذه النتيجة"(١٨).

وبمقتضى هذا الأمر نستطيع القول: أن هذه المقدمة قد تبنّتْ إيحاءات نفسية عميقة، تمثلت بتفرد الذات وانشراخها عن عالم القبيلة وشعورها بالعزلة، إلا من صحبة يجمعهم همٌّ واحد، فمن الواضح أن المقدمة تُيَمِّمُ شطر المعنى موضع النظر، ولقد كرّست المعلقة جهدها في العبارة والجملة والتركيب والإيقاع والصورة لتخطي محنة الانفصال، لكنها أخفقت، فانزلقت في غربة وانشراخ مزدوج، ومن هنا يحق لنا أن نسأل: لماذا كانت المقدمة الطللية؟ هل هي وراء تأزم الشاعر في شدته؟ وهل هي مَحاجّة للواقع المعيش في تأزُّمِه؟ ومن هنا نلحظ غربتين: غربة انكفائية بانهزامه أمام مجتمعه، وغربة انكسارية بانهزامه أمام ذاته التي بحث عنها في الماضي فلم يجدها.

المقدمة الطللية في المُطَوّلَة (اللامية):

تذكر كتب التاريخ والأدب أن قصيدة امرئ القيس (المُطَوّلة) تأتي في المرتبة الثانية بعد معلقته المشهورة، ولعله نظم هذه القصيدة في إبّان الدورة الثانية من حياته، وهي الدورة التي تعجّ بالحزن والألم العميق، "فهذا أبوه حِجْر يُقتل، وهؤلاء أعمامه يلقوْن المصير نفسه ، ومن قبلهم قُتِل جده الحارث، وهو

(16) ابن منظور، محمد بن مكرم ابن منظور(١٤١٤هـ)، لسان العرب، ط٣، بيروت، دار صادر، مادة فطم.

(17) الزوزني، ١٩٩٣م،ص ٣١

(18) الرباعي، ١٩٨٥م، ٢٣٠-٢٣٣

يسعى في سبيل الأخذ بثأر أبيه، والمنذر بن ماء السماء يطلبه، وتتحاماه القبائل والعشائر، وهو يتنقل فيما بينها يستغيث ولا مغيث"[19]، وقد رواها الأصمعي(ت: ٢٠٨هـ) والمفضل الضبّي(ت: ١٦٨هـ) وأبو عبيد(ت: ١٥٧هـ)، ومما تتميز به طولها وتكاملها الفني، وهي التي تبدأ بقوله:

ألا عِمْ صباحًا أيُّها الطَّلَلُ البَالي
وهلْ يَعِمْنَ مَنْ كانَ في الْعُصُرِ الخالي

وليست الدراسة بصدد تحليل القصيدة ولكنها كما حدّدتْ لنفسها موضوع الدراسة، ستقوم بمقاربة مقدمتها الطللية، ضمن ورشتها حول خطاب شجن الذات ما بين الآلام والآمال ضمن تلك العبثية المطلقة في فقدان المغزى وضياع الهدف والإحساس بالغربة، يقول:

" ألا عِمْ صَباحًا أيُّها الطّللُ البَالي
وهَلْ يَعمْنَ مَنْ كانَ في العُصُر الخالي
وهل يعِمْنَ إلا سعيدٌ مُخَلَّدٌ
قليلُ الهُمومِ ما يبيتُ بأوْجَالِ
وهلْ يَعِمْنَ مَنْ أحْدثَ عَهْده
ثلاثين شهرا في ثلاثةِ أحْوالِ
ديارٌ لِسلْمى عافياتٌ بذي الخالِ
ألَحَّ عليها كلُّ أسْحَم هَطَّالِ"[20].

ليس ثمة شك في أنّ هذه المقدمة تختلف في استهلالتها اختلافا بيِّنا عن استهلالة المقدمات التي بدأ بها امرئ القيس قصائده؛ فالاستهلالة في هذه القصيدة بدأت بـ (ألا) وهو حرف يدل على توجيه الذهن وتنبيهه إلى شيء هام، و" التنبيه إلى أهمية مضمون الجملة بعده وبيان ما فيها من الأثر"[21]، ولعلها – هنا– وصلت إلى غايتها القصوى من الرهافة بهذه الاستهلالة، ذلك لأن هذا الحرف ينتظم مع النغمة الحزينة– غالبا– التي تصاحبه، وقد كان لتكثيف المعاني في (ألا الاستفتاحية) في شعر الخنساء الأثر الجلي في إبراز تجربتها الشعرية الحزينة، ومن هنا فقد اعتاد شعراء المراثي الابتداء به، لتصوير براعتهم في توظيف اللغة توظيفا صحيحا يعبر عن مكنون النفس، وخاصة أن هذه الأداة تتناغى مع سياقات الرثاء وما فيه من حزن وألم، تقول الخنساء:

" ألا يا عَيْنُ وَيْحكِ أسعديني
لِرِيْب الدّهْرِ والزَّمَنِ العَضُوضِ"[22] .

وقال مالك بن الريب:

" ألا ليْت شِعْري هلْ أبيتَنَّ ليْلةً
بِجَنْبِ الغَضَى أُزْجي القِلاصَ النَّواجِيا"[23].

ولعلّ امرأ القيْس افْتتح قصيدته بهذه الصيغة (ألا عِمْ صباحا) تَحبُّبا وتَقرُّبا وعَطفا، ولهذا يدعو له بالنعيم والسلامة من الآفات.

---

(19) ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط٢٥، ١٩٩٥م، ٢٥٨

(20) أبو الفضل، امرؤ القيس (١٩٨٤م)، ديوان امرئ القيس، تحقبق: أبو الفضل إبراهيم، ط٤، بيروت، دار المعارف، ص ٢٧

(21) الشريف، محمد حسن الشريف(١٩٩٦م)، معجم حروف المعاني في القرآن الكريم، ط١، بيروت، مؤسسة الرسالة، باب الهمزة،

(٢٢) ابن الخطاب، محمد بن الخطاب القرشي(١٩٦٧م)، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ، تحقيق: علي محمد النجاوي، د.ط، القاهرة، دار نهضة مصر، ٢/ ٦٠٧

(23) الخنساء، ديوان الخنساء (٢٠٠٤م)، اعتنى به وشرحه، حمدو كمّاس، ط٢، بيروت، دار المعرفة ، ص ٧٥

لكن ما يلفت الانتباه أن الطلل الذي يدعو له بالسلامة والعافية، طللٌ بالٍ مُنْدرِس، ومن هنا كان لا بد من سؤال: كيف يتواءم هذا مع منطق الحقيقة الجوهرية؟ أو المنطق الفيزيائي للوجود؟

لقد حاكت القصيدة– منذ البدء– خيوطها الرؤيوية من صيغ يقينية قطعية تؤكد يقينا بائسا، وفعلا إشاريا على انقطاع الرجاء، وعدم الفائدة، وبتر النفع. (هلْ يَعُمْنَ مَنْ كان في العُصُر الخال..... هل يَعُمْنَ إلا سعيد مخلّد.... هل يعمن من كان أحدث عهده..).

إن جوهر الجمل الاستفهامية ليس الاستفهام، بمعنى أن الاستفهام– هنا– قد خرج عن معناه الحقيقي وهو طلب العلم بشيءٍ لم يكنْ معلومًا من قبل إلى معنى مجازي[٢٤]. وإنما استفهام يتضمن الإخبار والتقرير منضافا له معاني التمني والنفي والتشويق وإثارة الانتباه والاستعطاف والتوجع والأسى؛ فالشاعر في الواقع يقول: لست أرتجي من الطلل نعيما بعد هذا الخراب.

ولعل امرأ القيس يبدأ من حَتْميَّة صارمة لا انفلات منها؛ فالصورة – كما هو باد– تكرس في مجملها معاناة الذات بفعل ما تلقاه من عَنَت، إنها صورة ذاتية طافحة، وعلى هذا الأساس اختصت المقدمة بهذا المعنى الحتمي، وبهذا نجده يصدح قائلا: لا التمني، ولا الأمل ينفع إذا كانت النهاية حتمية الخراب، وبمعنى آخر لم يستطعْ أن يخلق حالا من التصالح أو التوازن الذي يسمح له بتجاوز حال التأزم والتوتر.

وهكذا تتشكل المقدمة الطللية من مِحْوَريْن لتناميها: محور اللحظة الحاضرة وما فيها من توتر لائب، ومحور تقادم الزمن وما فيه من تأثير مأساوي، وتتمو حول هذين المحورين منشئة كلا منهما صورة متكاملة تؤكد الدلالة النهائية لصورة تجسد الإدراك العميق لحتمية بُعْد الشُّقَّة بين اللحظة الحاضرة وما تحمله من أحمال سوداوية يائسة مُطْبقة، وبين تأثير تقادم الزمن الذي فعل فعلته، فلم يَعُد ممكنا بعث الحيوية النابضة بالقوة والعنفوان والشباب.

وغير خافٍ فيما نجده في الجمل الثلاثة من تعبير مُشِعٍّ بدلالات نفسية ووجدانية، فقد عبّرت عن ذلك تعبيرا جليا ظهر أثرها في الجانب الفني والأداء الغني بالإيحاء الشعري؛ إذ يقول على التوالي: لا يمكن أن تنعم بعد الأفول والذهاب والتغيّر، ولا يمكن أن تنعم بعد أنْ لمْ يبقَ إلا ما يوجب الهموم، ولا يمكن أن تنعم بعد تقادم الزمن المغير لرسومك؛ إذ درست وتعفّت، وبهذا نستطيع القول: إن الشاعر لم يستطع أن يقيم توازنا وتصالحا أو تآلفا مع الماضي، ذلك لأن الحاضر يشكل قلقا كئيبا جسّده توتر الماضي.

المقدمة الطللية في الأبيات التي قالها في أنقرة:

ومن القصائد التي تُجَسِّدُ الوقوف على الطلل، قصيدته التي قالها في أنقرة قبل موته، ويبدو الشاعر في الأبيات أنه وصل إلى درجة كبيرة من الوَهَنْ

(24) عباس، فضل حسن عباس (٢٠٠٧م)، أساليب البيان، ط١، الأردن، دار النفائس، ص ٧٢-٩١

والعجز، لم يستطع معهما أنْ يصف داءه بأكثر مما وصف:

" لِمَنْ طللٌ داثرٌ آيُهُ
تقادَمَ في سالفِ الأحْرُسِ
تنْكِرهُ العينُ منْ حادِثٍ
ويعرفُهُ شغَفُ الأنفُسِ
فإمّا تَريْني بي عُرَّةٌ
كأنّه نكيبٌ مِنَ النّقْرُسِ
وصيّرني القُرْحُ في جُبَّةٍ
تُخالُ لَبيسًا ولمْ تُلبَسِ
ترى أثَرَ القُرْحِ في جلْدِه
كنقشِ الخواتِمِ في الجِرْجِسِ"[٢٥].

تنهض مقاربة هذه الأبيات من مستوى محاولة النفاذ إلى ذلك التشابك من البناء في أبعاده المكانية والزمانية حول محور رئيس أساسي، هو التغير وعلاقته بالذات الشاعرة؛ إذ لا يمكن أن يكون ذلك البناء مرسوما خارج حدودها بل " إن أعمال الفن بالإضافة إلى كل نتاج العقل تُعبِّر عن الخبرة وتنظمها جماليا ورمزيا وفكريا ثم تنقل هذه التنظيمات إلى الآخرين، ومن هنا تبين الإطار السيكولوجي للتطور الاجتماعي "[٢٦] ، وهذا يعني أن " الشعر يكسب مادة الحياة الاجتماعية شكلا ذاتيا خاصا، ويترتب على هذا تفريد العلاقات ورسم الشاعر صورة قصديته على نحو تتلاءم فيه مع رسوم غيره"[٢٧].

ولعل أول ما يفجأنا في القصيدة استهلالتها؛ التي تبدأ بسؤال لا يخرج عن فلسفة ورؤية عميقة تنصبُّ- في الأغلب- على تشابك أبعاد المكان بأبعاد الزمان، ولعله سؤال يَتَمَحْوَر حول التغير وانقلاب الحال، أو قل: تُكرّس حضورا يترجم مشاعر أصداح الموت والفناء.

إن إدراك الشاعر لِعِظَم المصاب وهول الخطب وأثرهما، كان وراء هذه العناية اللغوية، والاستهلال بهذا السؤال، بصفته عنصرا من عناصر رثاء الذات؛ فالكلمات كما يقول الجرجاني: " تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس"[٢٨].

ولعلّ المناسبة التاريخية التي كانت وراء هذا الإبداع[٢٩]توضح جانبا مهما في فهم ظاهرة الوقوف على الأطلال، لقد قال امريء القيس قصيدته هذه وهو في أنقرة بعيدا عن أهله وعشيرته ودياره، لاسترداد ملك أبيه، ولقد أصيب في أنقرة بمرض عضال، اختلفت الروايات في تحديد سببه، والقصيدة خير شاهد على اللحظات الأخيرة في حياة امرئ القيس، وعلى معاناته من المرض الذي أوْهن قُواه، وشلَّ حركته، وأعجزه عن متابعة المسير عائدا إلى دياره، ومهما يكن من أمر؛ فإن هذا الكلام يفضي

---

(25) (أبو الفضل، ١٩٨٤م، ص ٣٣٩)
(٢٦) مونرو، توماس مونرو(٢٠١٤م)، التطور في الفنون، ترجمة: محمد علي أبو درة ورفاقه، د.ط، القاهرة، شركة الأمل للطباعة والنشر د.ت، ١/ ٤١٦

(27) الرباعي، ١٩٨٥م، ص ٢٣٠
الجرجاني، عبد القاهر الجرجاني (١٩٨٤م)، دلائل الإعجاز، تحقيق:
(28) محمود شاكر، د.ط، القاهرة، مطبعة المدني، ص ٤٩
(29) أبو الفضل، ١٩٨٤م، ص ٧

بنا إلى القول: إن الوقوف هاهنا لم يكن وقوفا تقليديا، كما أن القصيدة ليست مجرد شكل رمزي تقام فيه أنواع المشاعر كي تُنَمّيها، بل هي صورة متحركة للحياة، تحرك فينا قوى الإدراك لفهم أبعاد المكان والزمان، ولفهم أبعاد الحياة، أو قل: لفهم أبعاد التجربة وما تحمله من تَفَتُّت وتهاوٍ تولدها فاعلية الزمن من حيث هي للتغيير.

لقد كان امرؤ القيس " بصدد محاولة لفهم علاقات المكان والزمان، والطلل وسالف الأحرس"[٣٠]. يؤيد هذا صيغة السؤال وطبيعته:

لمن طلل داثر آيهُ

تقادم في سالف الأحرس

إنه سؤال المضطرب الضال، سؤال من أزرى به الدهر، سؤال يلقيه على نفسه بدهشة كبيرة، وهو في جوهره استيقاف الذات لصاحبها كي تعي هذا الحدث بمظاهره المختلفة، لكنه سؤال خبير؛ إذ ينبجس منْ نَفْسٍ عالمة خبيرة بحقيقته وجوهره.

والبيت في جوهره يزدحم بتشابك أبعاد المكان وأبعاد الزمان، في محور التغير، لقد تقادم سالف الدهر على هذا الطلل، فلم يَعُد يُعْرَف ولم تَعُد تعرف علاماته، لقد بدا مَمْحُوة أعلامه.

وإذا ما قرأنا البيت الثاني نجدنا أمام رهاف الرؤية، ولا شك بأنه بيت يكشف عن خصوصية لهذا الطلل:

وتنكره العَيْن من حادث

ويعرفه شغف الأنفس

إنه طلل تنكره العين وتعرفه النفس، والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: لماذا تعرفه النفس، بينما تنكره العين؟ ولعل الإجابة تكمن في أنه ينبجس من دلالة الحال عليه، ومن نَفْسٍ تعرف كُنْهه وجوهره، وهذا يعني أن ثمة علاقة حميمة بين الطلل والشاعر، لذلك فهو يقول: إذا أنكرته العين عرفته النفس، إذ هو إلى النفس أقرب، أو هو هي (على علاقة التماهي به).

فالشاعر هنا يربط بين الطلل ونفسه في رثاء ذاته؛ فالأبيات تعكس نفس امرئ القيس وتصور حاله وهو يصارع الموت، فلا يملك له دفْعا ولا يستطيع له ردا؛ لذلك نجده قد نقل ضمير الغيبة في قوله: (تنكره، يعرفه) إلى ضمير الأنا (تريني، كأني، وصيَّرني)، ثم يعود إلى ضمير الغيبة ليختم بها قصيدته في قوله:(جلده).

إذن ، الشاعر هو الطلل الذي يتحدث عنه، ولكن السؤال هنا لماذا يسأل لمن طلل؟ والجواب يتجلى من فهمنا لأسلوب الالتفات الذي هو أحد المعالم البارزة في لغة المغتربين، يتفننون به لذكر موطنه القديم وموقعه الجديد الحاضر، وهو إلحاحٌ نفسي يحمل قسوة الحاضر.

ففي غمرة الواقع (المتغير، المدمر، المهلك) ينبجس خيط رؤيوي يوحي بتحول (المكان، الطلل، الشاعر) إلى معالم تنكرها العين، ولكن لا يمكن أن تنكرها الأنفس الشغوفة، لأنها ستبقى معالم بارزة، وإن تقادم عليها الدهر، إلا أنها ستبقى للأنفس الشغوفة

---

(30) حسن البنا، عز الدين (د.ت)، الكلمات والأشياء التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، ط٢، دار المناهل، ص ١٦٢

بمعرفتها، لأن الموت يشكل هاجسا ملحا وعميقا يُجلْجل في وعي الشاعر، وهنا يتجلى لنا الإحساس بالتحول إلى طلل يكتسب صفة الخلود لمن يأتي بعده، ولهذا لا مشاحة في أنه يذكر نقش الخواتم في الجرجس/ الصحائف.

وهذا- بالطبع- يقودنا إلى حقيقة جوهرية في علم النفس، وهي "نظرية التعويض"[٣١] ؛ إذ يعوض الشاعر ما يعتمل في نفسه من سطوة الإحساس بالغربة وقرب المنيّة برثاءٍ يكرِّس الحياة والخلود.

وتتفاقم وطأة الغربة ويشتدُّ أُوار خطْبها وألمها على الشاعر امرئ القيس، عندما تيقن بدنوّ الأجل، ولعل مقاربة الأبيات الشعرية السابقة تشي باشتداد مرارة الحال وحرقة النفس عندما أيقن أنه سيموت في بلاد الغربة، ومن المسلّم به أن المشاعر تهتز خوفا وألما، وتعتصر النفس وتتمزق عندما يشعر المرء أن المنية حلّت في بلاد الغربة.

لقد عاش امرؤ القيس مرارة الغربة، أملا باسترجاع ملك أبيه، وعاش تجربتها وقاسى ألمها، ولكنها كانت أشد وطأة على نفسه حين أحس بقرب الأجل وهو بعيد عن أهله ووطنه وأَحِبَّته، فضلا عن أنه أحس بأن آماله قد تلاشت وأن أمانيه قد ذهبت، بعد أن شقي بآماله العظام.

قصيدته (أجارتنا):

والمتأمل في قصيدته (أجارتنا) يشعر بأن نبضات قوية حية لمشاعر إنسانية تتدفق رقراقة من فيضٍ لعواطف جياشة تلقي بظلالها على دواخل النص ومكنوناته ، وتفيض بدلالات عدة ، وهذا واضح جليٌّ من الألفاظ التي تعبِّر تعبيرا صادقا جياشا لمعالم الغربة والتألم والأسى، لتدلل على خطب جسيم وفاجعة فادحة تمس من الشاعر وجدانه، فأعْراضُ التمزق النفسي واضح فيها، وبخاصة حين أحس بقرب أجله في ذلك المكان النائي عن أهله ووطنه:

" أجارتنا إنَّ المزارَ قريبُ
وإني مقيمٌ ما أقامَ عَسيـــبُ
أجارتنا إنّا غريبان ههنا
وكل غريب للغريب نسيبُ
فإنْ تصلينا فالقرابة بيننا
وإنْ تصرمينا فالقريب غريب
أجَارتنا ما فاتَ ليس يؤوبُ
وما هو آتٍ في الزمان قريب
وليْس غريبا منْ تناءتْ دياره
ولكنَّ منْ وارى الترابَ غريبُ"[٣٢].

وافتتاحية القصيدة بأداة النداء (الهمزة)، والهمزة لما قرب منك كل القرب واستغنيت عن مد الصوت، وهي هنا ليست اعتباطية أو خالية من منطق داخلي، بل علامة تكرس إيحاءات الأسى والحزن والألم، ويؤسس بُعدها الإشاري لإيحاءات الألم والتوجع، والمنادى امرأة- كما يبدو- ماتت وستوارى في التراب

(31)ادلر، الفرد ادلر (١٩٩٤م)، علم النفس الفردي، ترجمة وتحقيق: أحمد فائق، د.ط، بيروت، مكتبة الأسرة، راجع؛ الكتاب

(32) أبو الفضل، ١٩٨٤م، ص ٣٥٧

عن قريب أو أنها قد توارت في التراب، ولا أقرب من الموت الذي ينازعه قُربا من هذه المرأة.

ويزداد هول الصدمة، وتشتد حدّة التوتر لدى الشاعر عند تيقنه بأنه سيوارى الثرى مثلها، ولذا نجده يستخدم لفظة غنية بطاقاتها الانفعالية، وثرية بكثافتها الشعورية(جارتنا).

يقول محمد غنيمي هلال: " إن أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية"[٣٣]؛ "فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صورة إيحائية، وفي هذه الصور يعيد الشاعر إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة"[٣٤].

" وتشكيل اللغة الجديدة يتأتى للشاعر حين يتناول الألفاظ ثم يديرها في نفسه، حتى إذا ما تلاءمت مع تجربته الذاتية، يعيد ترتيبها، ووضعها في سياق خاص به، وإذا المفردات من خلال سياقها ذات معان جديدة، تقول لنا ما لا تقوله وهي في وضعها الطبيعي، إذ إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة"[٣٥].

ف(جارتنا) في هذا السياق تتزامن مع الإحساس الحاد بالموت، كما تُعَمِّقُ الشعورَ بالغربة وفداحتها؛ إذ يعوض جيرتها بأهله ووطنه الذين افتقدهما ونأى عنهما، وتتعمق فاعلية التشبث بها من خلال تكرار الاسم (جارتنا) في أكثر أبيات القصيدة، فمع كل نَفَسٍ ودَفْقةٍ شعورية تتشبث الذات الشاعرة بها؛ إذ يجد بذكرها استئناسا وأُنْسًا، وترويحا للذات القلقة المتوترة، لعلها تكون بارقا يسري في ليل الحاجة إلى نفسه المتوترة، ولعل تمظهر المؤانسة يبدو من خلال استخدامه ضمير الجمع (نا) في (جارتنا) بدل (جارتي)، وكأنه أراد أن يخلق توازنا يعيد للذات المتوترة أنسها في أحلك اللحظات وأقساها، والملحوظ أن ضمير الوصل (نا) شكل حضورا لافتا للانتباه، إذ توزع على النحو الآتي: جاء مضافا إلى المنادى، ثلاث مرات في قوله: (أجارتنا) ومرة اسم لأن، في قوله: (إنا غريبان ههنا) وجاء مفعولا، في قوله: (فَصِلينا، تَصْرِمينا) وجاء مرة مضافا إليه في قوله: (بيْننا) .

وتعظم الفاجعة وتصبح أعمق جرحا وأبلغ أثرا، كلما أحس بقرب الأجل وأنه قاب قوسين أو أدنى، ولذا نجده يعود مرة أخرى ليصر على أن الغربة قطعة منسوجة من عذاب ووجع وألم، لا يعرف الحقيقة الأبدية إلا صاحبها الذي أحس بقرب أجله وانقطاع أمله، لذا نجده يقول في الشطر الثاني من البيت الأول : (إني مقيم ما أقام عسيب) وهذه إشارة واضحة الدلالة على إحساسه بالغربة المبرحة، كما أنها سمة على ظهور نفي الوجود الإنساني من خلال الشعور الشديد بالوحشة والغربة وطول المقام؛

---

(33) هلال، محمد غنيمي هلال (١٩٩٧م)، النقد الأدبي الحديث، د.ط، القاهرة، دار العودة، ص ٤١٥

(34) الورقي، السعيد الورقي (٢٠١١م)، لغة الشعر العربي الحديث، د.ط، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ص ٦٣

(35) كوهن، جان كوهن (١٩٨٦م)، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، ص ١٢٩

لذا فهو قد عقد المقايسة بينه وبين مُكث الجبل (عسيب)؛ وهي إشارة تشي بطول الإقامة الأبدية.

إن الإحساس والشعور بالغربة يزداد في البيت الثاني، وهذا يشي به ذكر اسمها بلفظه ، وعندما يتنامى عطش الأُنْسِ في أعماقه وأعطاف نفسه، فقوله: (كل غريب للغريب نسيب) شاهد على تدفق الحال الشعورية بعمق الحزن والألم والتوجع، فهو يتعلق بها ويلح على أن تكون بمثابة النسيب الذي يُقرّبُ ويجمع بين المتباعدين.

إن دلالة النسب هنا لا تحمل بعدا إيجابيا، وإنما تحمل بُعْدا سلبيا يتناسب مع عمق الإحساس بالموت المتحقق، وعمق الإحساس بالغربة.

وإذا كان الاسم(جارتنا) يتكرر ثلاث مرات في النص، فإن دلالته تجهر بالموت المتحقق، لأن النداء جاء بالمندوب المتفجع على حال المنادي نفسه، ذلك لأن المنادي خائر القوى وفي حالة وَهَنٍ وضعف، فثمة فرق في الدلالة بين (أيا جارتي) و(أجارتنا)، فالأولى توحي من منادي على قوة وتَمَكُّن بينما الثانية توحي بالوَهن، ومن هنا جاءت الثانية منبجسة من مَدِّ الصوت الجنائزي.

وفي قوله: (تصلينا، تصرمينا) استوى عنده الوصل والفصل، فهما سيان عنده، ذلك لأن الموت والغربة جامع لهما لا محالة، وكأنه يقول: إنْ قبلتِ بالوصال جمعتني بك غربتان: غربة المكان وغربة الموت، وإنْ رفضتِ فعليّ وقْعُهُما وحْدي.

إن بناء هذه القصيدة يمكن أن يكون بناء نموذجيا تتمرأى فيه رؤية الإنسان للحياة ونقيضها الموت، لقد عبَّر الشاعر عبر رؤية عميقة ما يكتنه أعماق الإنسان حيال إحساسه بالموت، لذلك نجده يطرح القضية- في ختام القصيدة- على وجه العموم.

ليس غريبا من تناءت دياره ولكنْ من وارى التراب غريبُ

فغريب اللحد والكفن، هو الغريب بحق.

هكذا تبلغ رؤيا القصيدة ذروة مأساويتها، فتكشف تجربة الغربة وحقيقتها الجوهرية لدى امريء القيس.

الرائية (سما لك شوق بعدما كان أقصرا):

إن غاية ما تطمح إليه هذه القصيدة هو أن تضيء ملامح شجن الذات ما بين الألم والأمل عند الشاعر من خلال ما رسمته تمظهرات البنية، وإمكانياتها النصية، والملابسات اللغوية التي تستحوذ على بنية النص، كونها متزامنة مع المعنى الظاهري، وهي إذ تفعل ذلك تكرّس جهدها لرصد معطيات الاتساق في النص على ضوء مرجعياته من الدوال التي يدلف بها المشهد اللغوي.

حول القصيدة:

لهذه القصيدة حدث تاريخي، يدل على ذلك ما جاء عن الرواة من أنه قالها وهو متوجه إلى قيصر ملك الروم بصحبة عمرو بن قُمَيْئة الشاعر، مستنجدا به على رد ملكه إليه والانتقام من بني أسد[٣٦]، ويدل

(36) امرؤ القيس (١٩٨٤م)، ديوان امرئ القيس، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، ط٤، بيروت، دار المعارف، ص ٦٥

على ذلك مجموعة من الأبيات في ثنايا القصيدة، مثل قوله:

"ولَـوْ شَـاءَ كَـان الغـزوُ مِـنْ أرْضِ حِمْيَـرٍ
ولكنّهُ عمْدا إلى الرومِ أنْفَرَا

بَكَـى صَـاحِبِي لمّـا رأى الـدّرْبَ دُونَـه
وأيْقَنَ أنّا لاحِقان بقيْصَرَا

فقلتُ له لا تبْكِ عيْنُكَ إنما
نحاولُ مُلْكًا أو نَمُوتَ فنُعْذَرَا"[٣٧] .

ليس ثمة شك في أن المتأمل في استهلالة القصيدة يدرك أنها جاءت دفقة شعورية لعلامات تتفاعل معا لتكرس حالا من الشعور بالحزن الذي أحاط بها، وأخذ بها كل مأخذ، فضلا عن الشعور بالقلق والتأزم والغربة والحزن، وهي بهذا تبدأ بالشوق والحنين والتّوْق إلى أرض الوطن والأهل:

" سَـما لـكَ شـوقٌ بعْـدَما كـانَ أقْصَـرا
وحلّتْ سُلَيْمَى بطنَ قوٍ فَعَرْعَرا

كِنانِيَّـةٌ بانـتْ وفـي الصَّـدْرِ وُدّهـا
مُجَاوِرةً غسّانَ والحيَّ يَعْمُرَا

بِعَيْنَيَّ ظعنُ الحيِّ لمّا تحمّلوا
لدى جانبِ الأفلاجِ منْ جنْبِ قيْمَرا"[٣٨].

تكشف الأبيات الثلاثة الأولى الانفصام الفيزيائي المكاني بين الشاعر والحبيبة بأبعادها الدلالية، ومرور طَيْفِها على قلبه ليُؤجّجَ نَوازِع الشّوْق والهَوى في نفسه، بعد ما كان تاركه ومقصرا عنه لقربه منها.

ولعلّ في استعمال الشاعر للفعل(سما) ما يتلاءم مع شدة الانفعال الوجداني الذي حل به إثر عبور الطيف، على أساس ما يحيل إليه تجليات الفعل؛ فالسمو هنا يُسوّغُ العلو والرفعة والسيطرة والغلبة، بمعنى أن نوازع الشوق والحب والهوى غلبته وذهبتْ به كل مذهب.

ومن الملحوظ- أيضا- أن الشاعر جعل المخاطبة لغيْره، مع أنه هو المُخاطَب، ففي قوله: (سما لك) ما يشعرنا بأنه يخاطب إنسانا آخر مع أنه يخاطب نفسه، وهذا شائع في الشعر العربي القديم، وهو المعروف بالتجريد، وهو " إخلاص الخطاب لغيرك وأنت تريد به نفسك"[٣٩]، وربما في ذلك ترجمة لتحوُّل الانفصال المكاني إلى انفصال ذاتي ووجودي، إذْ تسيطر على الشاعر هيْمنة الغربة وقساوته والحنين وأشواقه، لذلك نجد الأبيات الثلاثة الأولى تفيض بالألفاظ الدالة على البُعد والغربة؛ فقوله: (كنانية) يدلُّ على أنها مُضَر، ومُضَر مجاورة لغسان، وغسان من اليمن وهذا دليل واضحٌ على شدة البعد والاجتماع بها، وقوله : (بانت)؛ أي بَعُدت} أو ذهبتْ وانقطعتْ عنه، وقوله: (ظَعن)؛ أي رحلت ونأت، وقوله: (تحمّلوا)؛ أي رحلوا وابتعدوا، وقوله: (بعيْني)؛ أي أرمقهم وأتابعهم بنظري، وهذا دليل حزن لفراقهم.

إذن الألفاظ التي جَمَعَتْها الأبيات الثلاثة تدل على الفراق والبعد والغربة إضافة إلى الشوق الحاد وهزّة

---

(37) المصدر نفسه، ١٩٨٤م، ص ٦٥-٦٦ .
(38) المصدر نفسه، ١٩٨٤م، ص ٥٦
(39) المصدر نفسه، ١٩٨٤م، ص ٥٧-٥٨

الحنين، فضلا عن أن صدرَه مُمْتلىءٌ بحبهم وعامر بطيْف خيالهم، ثم ينتقل بعد ذلك ليصف الظاعِنين:

"فشَـــبَّهْتُهُمْ فــــي الآلِ لمّـــا تَكَمَّشُـــوا
حَدائِقَ دَوْمٍ أو سفينًا مُقيّرا
أو المُكْرِعَاتِ من نخيلِ أبنِ يامِنٍ
دُوَيْنَ الصَّفا اللائي يَلينَ المُشقَّرا
ســـــوامِقَ جبّــــارٍ أثيـــــتٍ فُروعُــــــه
وعالَيْنَ قِنْوانًا من اليُسْرِ أحْمَرا
حَمَتْــــهُ بَنـــو الرّبْــــداء مــــن آلِ يــــامِنٍ
بأسْيافِهِمْ حتى أُقِرّ وأوْقَرا
وأرْضَــــي بنــــي الرَّبْـــداءِ واعْـــتمّ زهـــوُهُ
وأكمامُهُ حتى إذا ما تَهَصّرا
أطافتْ به جيْلانُ عندَ قِطاعِه
تَرَدَّدُ فيهِ العيْنُ حتى تَحيّرا"[٤٠] .

وعلى ما يبدو أنّ الشريحة قد تشكلت منْ ثُلة من التشبيهات السطحية بظاهرها، العميقة بمعناه ودلالاتها، إذ هي تشبيهات تتلاقح فيما بينها لتشكل نسيجا متكاملا تفصح عن رؤيا جوهرية تتناغم مع الانفعالات التي تختلج نفسه بها.

لقد شبه الظاعنين بحدائق الدّوْم الكثيفة الممتلئة، وشبههم بالسفن المطلي (بالقار) السائر في السراب، وشبههم بالنخيل الباسقات المُكْرَعات بالماء... الخ. وتكتمل الصورة بذلك التمكين من أطر الاستقرار والمَنَعَة والقوة والأمان، وهي صورة تشكل بنيان خيرها وثمرها؛ إذ هي محاطة بكل أنواع القوة والمَنَعَة، حفاظا على زرعها وخيرها الكثير، (لقد حموها بأسيافهم حتى أقرّ وأوْقرا) وأحاطوا بها حتى لا يضيع خيرها ويذهب لغيرهم.

فالشاعر – على ما يبدو – ينهض على علامتين تتفاعلان معا في سياق علاقة تضادية، علامة تكرس الرحيل والأفول والذهاب والانفصال، وعلامة تكرس القوة الخالصة القائمة على الأمل، فالأولى تمثل واقعا معيشا، والثانية نزعات نفسية تختلج دواخله، وكأن العلامة الثانية تحتاج إليها النفس وتتوق إليها. وإلا لما غلب على الشريحة الثانية مجموعة من الصور التي تؤسس بنيان القوة والمنعة والدّعَة، ومن هنا تمأْسَسَتْ العلاقة بين ظُعُنٍ تحمّلتْ(رحلت وأفلت)، إذ ما صلة المشبه به بالمشبه لولا وجود التأزم المنبجس من المفارقة التي تمتلئ بها نفسه من حالة العَوَزِ لوسائل القوة والمنعة لاسترجاع مُلْكِ أبيه الذي قد ضاع، وذهب الشاعر مهاجرا لاسترجاعه وإعادته لنفسه ولعهده السابق قويا منيعا.

وإذا ما انتقلنا إلى الشريحة الثالثة نجدنا أمام صَبٍّ مرهف يصف صبابته وما يتنعم به من الطِّيب والنعمة، وكأني بالشاعر يريد أن يخلق نوعا من التوازن المضاد للواقع المعيش:

" كـأنَّ دُمَـى سَـقْفٍ علـى ظَهْـرِ مَرْمَـرٍ
كسا مُزبِدَ السّاجومِ وشْيًا مُصَوَرا
غَرائِـــرُ فــــي كِـــنّ وصَـــوْنٍ ونِعْمَـــةٍ
ويُحَلّيْنَ ياقوتًا وشَذْرًا مُفَقّرا

([40]) المصدر السابق، ١٩٨٤م، ص ٥٨-٦١

وريـــحَ سَــنا فـــي حُقَّـــةٍ حِمْيَرِيَّـــةٍ
تُخَصُّ بمفْروكٍ من المِسْكِ أذْفَرا
وبانًـــا وأُلْوِيًـــا مـــنَ الهنْـــدِ ذاكِيًـــا
ورَنْدًا ولُبْنى والكِباءَ المُفَتّرا
غَلِقْــنَ بِــرَهْنٍ مــنْ الحبيــبِ بــه أدَّعَــتْ
سُليْمى فأمْسَى حبْلُها قدْ تَبَتَّرا
وكـــانَ لهـــا فـــي ســـالفِ الـــدَّهْرِ خُلّـــةً
يُسارِقُ بالطَّرْفِ الخِباءَ المُسَتّرا
إذا نـــالَ منْهـــا نظـــرةً رِيـــعَ قلبُـــهُ
كما ذَعَرَتْ كأْسَ الصّبوحِ المُخَمَّرا
نَزيـــفٌ إذا قامـــتْ لوجْهِـــهِ تمايَلـــتْ
تُراشي الفُؤادَ الرَّخْصَ ألا تَخَتَّرا
أَأسْـــماءُ أمْســـى ودُّهـــا قـــدْ تغيَّـــرا
سَنُبْدِلُ إنْ أبْدلتْ بالوُدِّ آخَرا"(٤١).

لا مندوحة بدءًا من القول: أن في استرجاع الذكريات ما يعيد للنفس توازنها بعد التأزم النفسي ومعاناة القلق والغربة والبعد عن الأهل والوطن، إلا أن ذلك لمْ يَستمر على طول الشريحة؛ فسرعان ما تنبجس حركة مضادة تشكل أزمة الانقطاع والاتصال؛ ففي قوله: (سنبدل إن أبدلت بالوُدِّ آخرا)، ما يكرّس فاعلية الانصداع، لأنها إن فعلت ذلك ومالت بودها لغيره، كان جزاؤها من جنس عملها، ولذا سيبدل بوُدّها وُدًّا آخر لمعشوقة سواها.

ويعمق الفعل (سنبدل) بحركته وحِدَّتِه انفصالا وتحولا واضحا، ولعل في ذلك إشارة إلى قبيلته وعشيرته، وربما في ذلك خطاب يشي بنوع من لهجة الاعتذار في طلب العون من غير أهله لاسترداد ملكه الذي ضاع بمقتل أبيه المَلِك، ولهذا نجده يفجؤنا بهذا البيت الذي يكرس حالا من الافتراق مع سَلْمَى، وانتقالا مباشرا إلى الحديث عن أسماء:

أأسماءُ أمْسى ودُّها قد تغيَّرا
سَنُبْدلُ إنْ أبدلتْ بالودِّ آخَرا

ومن المفيد أنْ نعلم أنّ ما يقوله هنا؛ إنما يقوله وهو في طريقه إلى قيْصر، ومفارقته أهله ودياره.

وإذا ما انتقلنا للشريحة الرابعة نجد الصورة تتنامى بتكاثف تجربة الغُربة وتذكر الأهل وما هو عليه من سَفَر وبُعْد الشُّقَّة بينه وبين أهله:

"تـذكرتُ أهْلـي الصّـالِحينَ وقـدْ أتَـتْ
على خَمَلي خوصُ الرّكابِ وأوْجَرا
فلمـــا بَـــدتْ حَـــوْرانُ والآلُ دونَهـــا
نظرتَ فلمْ تنظرْ بعيْنيْكَ منْظَرا
تقطّـــعَ أســـبابُ الُّلبانـــة والهـــوى
عَشِيَّةَ جاوَزْنا حَمَاةَ وشَيْزَرا
بِسَـــيْرٍ يَضُـــجُّ العَـــوْدَ منْـــه يَمُنُّـــهُ
أخو الجَهْدِ لا يَلْوِي على منْ تَعَذَّرا
ولـــمْ يُنْسِـــني مـــا قـــدْ لقيـــتُ ظَعائِنًـــا
وخمْلًا لها كالقرّ يومًا مُخَدَّرا

(٤١)ابن الأثير، ضياء الدين ابن الأثير(١٩٥٩م). المثل السائر في أدب الشاعر والكاتب، تحقيق: د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانه، د.ط، القاهرة، مكتبة النهضة، ٢/ ١٦٩

كأثْلٍ منَ الأغْراضِ منْ دونِ بِيْشَةٍ   ودُونَ الغُميْر عامِداتِ لِغَضْوَرا"(٤٢) .

تتنامى الشريحة بنسيج من نوازع الشوق والحنين؛ فالنفس ممتلئة بشدة الانفعال الفظيع الذي ولّدته غصة الألم المضني ومرارة المصاب الذي حلّ به، وقسوة الغربة التي كادت تردّه عن قصده شغلا بما فيه من الشدة والعناء، إنه مستوحش مهموم، يشعر بالفردية والغربة، بيْد أن هذه الغربة والفظاعة والوحدة لم تجعله يتذكر من أهله إلا من خصّهم بالصلاح، وكأنّا به يستثني منْ تبرَّءوا منه.

والشريحة ترتعش بالتوتر اللائب والاضطراب الفظيع، وتمتلئ بحدَّة ألم الفاجعة الفردية، والإحساس بالغربة والوحشة، فاقدة للأمل حتى قبل بلوغ المُبْتغى.

فنسيج صِيَغ المنطوق، ومرجعيات الدوال التي يجهر بها التناسق والانسجام اللغوي، يشي بانكشاف الصورة النفسية التي تعتلج أعطاف نفسه.

فلمّا بدتْ حَوْران والآل دونها

نظرت فلم تنظر بعينيك منظرا

إذ توميء جملة (فلما بدت حوران) بأمل مرجو، لكنّ الأمر لم يبق على حاله، بل نجد المنظر أو المشهد قد غطاه السراب (الآل) فالرؤية غير واضحة، أو هي صورة تنبئ عن ظمآن يركض وراء سراب يحسبه الظمآن ماء، لذلك بدتْ له حوران والآل دونها، فلم يُسَرْ بمنظر، إما لحقارته- في نظره- أو لعدم وضوح الرؤية، وهذا دليل جليٌّ على ما يعتمل نفسه، فالكلمات كما يقول الجرجاني: " تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس"(٤٣).

ونضيف أن ما يعتمل في النفس وما يختلج في القلب لا بد أن يؤثر على منطوق الكلام.

وهكذا يتحقق لنا من وراء هذا التشكيل، سر عميق يقرّب المعنى المراد والدلالة البعيدة؛ إذ الأغلب أن تحتل الفاعلية النفسية ما يجهر به المشهد اللغوي.

ومما يزيد من ازدحام صورة الغربة والشعور بالألم، ويضفي لونا عاطفيا حادًا هو تكرار صُوَر التذكر وعدم النسيان، حتى في أحلك الظروف، وأقسى الأوقات؛ فالشاعر بتكراره لعدم النسيان في مواطن الوحشة والغربة والوحدة، يعطي الصورة حقها كاملا، ويفيض فيها بما يجب أن يكون، فضلا عن الجماليات الفنية التي تُدلف منها:

ولم ينسني ما قد لقيت ظعائنا   وخمْلا لها كالقر يوما مخدرا

شريحة الناقة:

ويبدو أن امرأ القيس لم يستسلم بسهولة، على الرغم من سيطرة الهم والحزن والقلق عليه، فهو يرفض الاستسلام والإذعان للذل والهوان، لذا فهو يقول:

"فدعْ ذا وسَلِّ الهمَّ عنْكَ بِجَسْرةٍ   ذَمُولٍ إذا صامَ النهارُ وهَجَّرا

(42) أبو الفضل، ١٩٨٤م، ص ٦١-٦٢

(43) الجرجاني، ١٩٦٠م، ص ٤٩

تُقَطِّعُ غِيطانًا كأنَّ مُتُونَها إذا أظْهَرتْ تُكْسَى مُلاءً مُنَشَّرا
بَعِيدةُ بينَ المِنْكَبيْنِ كأنَّها
تَرَى عندَ مَجْرَى الضَّفْرِ هِرّا مُشَجَّرا
تُطايِرُ ظُرّانَ الحَصَى بِمناسِمٍ صِلابِ العُجَى مَلْثُومُها غيْرُ أمْعَرا
كأنَّ الحَصَى منْ خَلْفِها وأمامِها إذا نَجَلَتْهُ رِجْلُها خَذْفُ أعْسَرا
كأنَّ صليلَ المَرْوِجِينَ تُطيرُهُ صَليلُ زُيوفٍ يُنْتَقَدْنَ بِعَبْقَرا
عليها فتًى لمْ تعرفْ الأرضُ مثلَهُ أبرَّ بميثاقٍ وأوْفى وأصْبَرا
هو المُنْزِلُ الألافَ منْ جوّ ناعِطٍ بني أسَدٍ حُزْنًا منَ الأرضِ أوْعَرا
ولو شاءَ كانَ الغزوُ منْ أرضِ حِمْيَرٍ ولكنّه عمْدًا إلى الرومِ أنْفَرا"[٤٤] .

وهنا يبرز الصراع النفسي، أو ما يسمى بصراع الرغبات المتضادة أو صراع الدوافع، بين (أنا الشاعر) التي أحاط بها اليأس والحزن من كل صَوْب وبين (الأنا المتضخمة)، وقد بدت هنا متشكلة بقوله: دع ذا....، وفي هذا الصدد، يحدثنا كمال أبو ديب عن التجليات الرمزية للناقة في الشعر الجاهلي فيقول: " ... الناقة وجود رمزي يشكل صيغة فنية لحل التناقض الداخلي الذي يسود عالم الشاعر، والتجسيد القوي المضاد للتفتت والتغير والبلاء والانفصام؛ فهي باستمرار حضور باهر في تكوينها الجسدي وفي خصائصها الروحية والنفسية، حضور يعارض حس الغياب الذي يطغى على تجربة الإنسانية بتأثير فاعلية الزمن التغييرية المدمرة، وهي حضور جسدي موحد بحضور الشاعر مضاد لغياب الحبيبة أولا، ولغياب الراحلين جميعا ثانيا، وهي باستمرار رمز للقوة والمَنَعَة والصّلابة في عالَمٍ هَشٍّ مُتَكَسّر مُتَفَتّت، وهي استمرار رمز للثبات والانتصاب الضخم الراسخ في عالم أكثر ما يميز التغير والتلاشي في الزمن، وهي باستمرار موحد بالشاعر، في وجوده الفيزيائي، وفي غرض وجوده وغايته، الناقة تبلغ به مأربه، وتستجيب بتعاطفٍ لحثه، وتتحمل المشقات من أجله، وتظل أبدا رفيق رحلته وبحثه،...، وهي رفيق وحدته في عالم تنفصم فيه المرأة عنه وتمضي ويمضي الأهل والصحب،... وهي الذات الأخرى: ذات البقاء والثبات والديمومة والمنعة التي تسند الذات الأولى(الشاعر) وتمنعها من السقوط الفعلي والاندثار في غمرة الانهيار والتفتت، إنها إبداع اللاوعي، المحتشد بشهوة إلقاء لرمز باقية تمنع النفس من الزوال وهي ضمانة الوجود، لذلك فهي (على مستوى لا واع تماما) لا يمكن أن تتعرض للسقوط، وهي تنقذ دائما من الوقوع عرضة لما يتعرض له وهو الذات الأولى، لأن مجرد تعرضها قد يصدع حصن الوجود المنيع ويهدده بغناء كلي، ولذلك فإنها تسربل بالحنايا يحميها ويذاد عنها، يدفنه في العمق الصلب الصامد فيما تنال

(44) أبو الفضل، ١٩٨٤م، ص ٦٣-٦٥

سهام الزمن والموت على الشاعر، إنه القشرة التي تحمي المقدس، إنه الدرع الواقية لها، لأنه في الواقع وقاؤه ودرعه.... لذلك بالضبط تنفجر صورة الناقة في المفصل الوجودي من بنية القصيدة، حيث يبدو الانهيار شبه كامل وتبلغ الزاوية درجتها القصوى...."[٤٥] .

ولعل ما ذكره كمال أبو ديب يسعفنا في تجلية هذه الشريحة، ففي زحمة الرحيل وشدة الضعف وتحول الظعائن في اختفاء المكان، إلى حيث لا يعلم، يردنا فورا لرسم صورة الناقة، إذ تنتصب (ناقته) مثالا عاليا للقوة والنشاط والحركة، وتجسيدا للصلابة والحيوية؛ فهي منذ البداية(ذمول) سريعة الجري إذا صام النهار واشتد حره، تقطع السهل والوعر، وهي بعيدة المنكبين(واسعة الصدر متباعدة ما بين العضدين) مكتملة الخلق متينة.

صورة حية للثبات والمنعة والقوة والصلابة والحيوية والنشاط، وهي في الوقت ذاته حركة مستمرة مُتفجرة(ترى عند مَجْرَى الضِّفْر هِرًّا مُشَجّرا) ومن حركتها ونشاطها ونفورها وسرعة سيرها وشدة خلقها وصلابة جلدها تبدد الحصى إلى كل جهة.

وتكتمل الصورة وتتعمق في أعظم مغزى لها، عندما تعرف مَنْ عليها؛ (فعليها فتى لم تحمل الأرض مثله) وإذ ذاك تبرز صورة البطل الفرداني الذي ينفرد بالبطولة والشجاعة والصلابة والقوة والمنعة والحيوية، فلا بطل ولا فتى إلا هو، "ولتفرده يصبح هو الفتى بهذه الصيغة المطلقة تماما كما أصبحت الناقة بهذه الصورة المطلقة"[٤٦].

فالنص بهذه الصورة يتعمق دلالة عظيمة على أساس الإحالات لفاعلية مفهوم الفتوة، الفتوة التي تتضمن جميع الخصال السامقة، وهي خصال بتوحُّدها وتماهيها تجمع صورة الناقة الفريدة التي تحمل هذا الفتى الفريد، وهي خصال ينبغي أن تبلغ حد الإفراط والإطلاق.

ولهذا فإن الفتى عند العربي هو الذي تجتمع فيه صفات الإقدام وسداد الرأي والبأس والقوة والصلابة والمروءة، يقول طرفة بن العبد:

" إذا القومُ قالوا من فتىً خِلتُ أنَّني عُنيتُ فلمْ أكسَلْ ولمْ أتبلّدِ"[٤٧].

ويقول تأبط شرا، وذُكِر أن البيت لخلف الأحمر:

" وفتوٍ هَجَّروا ثمّ أسروا

ليلهم حتى إذا انجاب حلوا"[٤٨].

" فالناقة بهذا رمز التوحد في مقابل الانفصام.... ورمز الديمومة في مقابل الهشاشة والزوالية، وهي بهذه الطبيعة الرمزية تنقل القصيدة فعلا عن حركة الزوال والتفتت إلى حركة التماسك والتوحد والصلابة"[٤٩] .

---

(45) أبو ديب، ١٩٨٦م، ص ٤٠٠-٤٠١، بتصرف

(46) المرجع نفسه، ١٩٨٦م، ص ٤٠٥

(47) ابن العبد، طرفة بن العبد(٢٠٠٢م)، ديوان طرفة، تحقيق: محمد ناصر الدين، ط٣، بيروت، دار الكتب العلمية ٢٠٠٢م، ص ٣٤

(٤٨) ابن المرزوقي، أحمد أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي (١٩٩١م)، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط١، بيروت، دار الجيل، ١/ ٨٣٣

(49) أبو ديب، ١٩٨٦م، ص ٤٠٥

ومن هنا فقد برزت الناقة في وقت وصلت فيه الحال رهافها القصوى من التأزم والقلق والوحدانية وعدم الاستقرار النفسي، ومما يؤثل هذا ويؤكده قوله: (دع ذا وسل الهَمَّ عنك بجسرة) وهو خطاب يمثل حوارا (مونلوج) داخليا، بمعنى باعد ما ألمَّ بك من هموم الاغتراب والتصدع النفسي، والتوحد والتشتت بمطية السفر على هذه الناقة الأسطورية، أو بشقّ طريق الحياة بنفس أسطورية وإرادة قوية، لا تعرف الكلل ولا الملل، وهي بطبيعة الحال معادلة موازنة لدرجة القلق والاغتراب والتوتر والوحدة.

ثم تبرز ذات الشاعر بشكل جلي عندما يتحدث عن نفسه، وعندما يفخر على بني أسد، ويخوفهم منه متوعدا ومهددا، ويختم الشريحة بعلامتين يدلف بهما النص، العلامة الأولى، إقامة العذر لنفسه في استنجاد مَلِكِ الروم والاستعانة على بني أسد دون أنْ يغزوهم بقومه من اليمن، وعلامة تدلّ على فخْره واعتزازه بشرف مشاركةِ ملك الروم له:

هو المُنْزل الألاف من جو ناعط
بني أسد حزنا من الأرض أوعرا

ولو شاء كان الغزو من أرض حِمْيَر
ولكنّه عمْدا إلى الروم أنفرا

لقد تعمد أن يكون النفير والغزو من أرض الروم مع قدرته على المنازلة لبني أسد من أرض حمير بقومه من اليمن.

شريحة جَزَعِ صاحبه(عَمْرو بن قُمَيْئة) ووصف الفرس:

والحوار كما يبدو بينه وبين صاحبه عمرو بن قُمَيْئة اليَشكري، حسب ما جاء في شرح الديوان، والملحوظ أننا لا نسمع جوابا لصاحبه، كما نحس ضعفا ووهنا قد انسرب لصاحبه مما جعله يخاطبه ويأمره بالتجلد والصبر حتى يدركا غايتهما، بالوصول إلى قيصر، والرجوع لقتال بني أسد، فهو يقول:

"بَكَى صاحِبِي لمَّا رأى الدَّرْب
دُونَهُ وأيْقَنَ أنّا لاحقانِ بقيْصَرا

فقلتُ له لا تبْكِي عينُكَ إنّما
نحاولُ مُلْكًا أو نموتَ فنُعْذَرا

وإنِّي زعيمٌ إنْ رجعتُ مُمَلّكًا
بِسَيْرٍ تَرى منْهُ الفَرانِقَ أزْوَرا

على لاحِبٍ لا يُهْتَدى بمَنارِهِ
إذا سَافَهُ العَوْدُ النَباطِيُّ جَرْجَرا

على كلّ مَقْصُوصِ الذّنابِ مُعاوِدِ
بَريدَ السُّرى بالليلِ من خيلِ بَرْبَرا

أقَبَّ كسِرْحانِ الغَضى مُتَمَطِّرٍ
تَرى الماءَ منْ أعْطافِهِ قدْ تَحَدَّرا

إذا زُعْتَهُ منْ جانِبيْهِ كليْهما
مشَى الهَيْدَبى في دفِّه ثم فَرْفَرا

إذا قلتُ رَوِّحْنا أرَنَّ فُرانِقٌ
على جَلْعَدٍ واهي الأباجِلِ أبْترا"(٥٠).

الشريحة تمتلئ بدلالات سامقة من معاني النبل والشرف والمجد والإباء، دلالات تفيض من نفس أبيّة نبيلة تواجه قسوة الزمن وانقلاب الأحوال على أشواك

(50) أبو الفضل، ١٩٨٤م، ص ٦٥-٦٧

الشِدّة والغربة والمحنة؛ فالشاعر يدعو صاحبه أن يتحلى بالصبر والتجلد ويُسلِّيه عن البكاء على ما يجد حتى يبلغا ما مبتغاهما، وهو في الوقت نفسه يُأمِّله- إن رجع من عند قيصر مُمَلّكا- بالعز والمجد.

وهو في هذا يعالج قلقا وهمّا آخر، وهذا- أيضا- ينضاف إلى حدة الشعور بالغربة والتيه التي يعانيها الشاعر، ولكنه يُظْهِرُ- هنا – التجلد والتصبر، أو يدعو صاحبه للتجلد والصبر ، وهي بلا شك دعوة لنفسه بالتجلد والتحمل والصبر على عناء السفر وأشواك محنة الغربة وقلق المجهول.

وفي اللوحة يبدو تزاحم صور الخيل، وهي صورة تشي برغبة ملحة بالبقاء والثبات وعدم السقوط في غمرات التشتت، وهذا منبجس من علاقة اللوحة بالبؤرة الجوهرية التي يدلف منها النص، وهي خلق التوازن بين حركتي التشتت والتماسك، وبين حركتي الرجوع عما كان عليه والثبات على الإقدام، ولهذا تسيطر على ساحة المشهد دلالات تحمل أملا مرجوا في المجد والعز والكبرياء، إلا أنه على الرغم من ذلك كله نجد علامات الصراع النفسي القائم على الأمل والألم يتكاثف في خيال الشاعر، وبخاصة في شريحة شكاية الحال.

شريحة شكاية الحال وذكر المآل؛ البكاء على الأيام الخوالي:

" لقدْ أنْكَرتْني بَعْلَبَكُّ وأهْلُها
وَلابْنُ جُريْجٍ في قُرى حِمْصَ أنْكَرا

نَشيمٌ بُروقَ المُزْنِ أيْنَ مُصابُهُ
ولا شَيءَ يشْفي منكِ يا ابْنةَ عَفْزَرا

مِنَ القاصِراتِ الطرفِ لوْ دَبَّ مُحْوَلٌ
منَ الذرِّ فوق الإتْبِ مِنْها لَأثَّرا

لهُ الوَيْلُ إنْ أمْسَى ولا أمُّ هاشِمٍ
قريبٌ ولا البَسْباسَةُ ابْنَةُ يَشْكُرا

أرَى أُمَّ عمرٍو دَمْعُها قدْ تَحَدّرا
بكاءً على عمْرٍو وما كان أصْبَرا

إذا نحنُ سِرْنا خمسَ عشرةَ ليلةً
وراءَ الحِساءِ منْ مَدَافع قيْصَرا

إذا قلتُ هذا صاحبٌ قد رضيتُه
وقرّتْ له العينانُ بُدِّلْتُ آخَرا

كذلك جَدّي ما أُصاحِبُ صاحِبًا
منَ الناسِ إلا خانَني وتَغَيّرا

وكنّا أُناسًا قبْلَ غزوةِ قَرْمَلٍ
ورِثْنا الغِنى والمَجْدَ أكْبرا أكْبَرا

وما جَبُنَتْ خيْلي ولكنْ تذكرتْ
مرابِطَها منْ بَرْبَعيصٍ ومَيْسَرا

ألا رُبَّ يومٍ صالحٍ قدْ شهِدْتُه
بتأْذِفَ ذاتِ التَّلِّ منْ فوقِ طَرْطَرا

ولا مثلَ يوْم في قذارانَ ظِلْتُهُ
كأنّي وأصْحابِي على قرْنِ أعْفَرا

ونشربُ حتى نحْسِبَ الخيْلَ حوْلنا
نِقادًا وحتى نحْسِب الجَوْنَ أشْقَرا"[٥١] .

([51]) أبو الفضل، ١٩٨٤م، ص ٦٨-٧١

وفي تزاحم حياة محفوفة بأشواك الغربة والبعد عن الأهل والديار، وفي اللحظة التي تُسْتلب فيها ذات الوجود الإنساني بالاغتراب، والشعور بالضياع، وفي الوقت الذي تصبح فيه الذات نكرة مبهمة في مكان غير مكانها، وأهل غير أهلها وديار غير ديارها، أو يُتَنَكَّرُ لها، تدخل الذات في لُجّة غَياهِب الداخل أو تنكفي على نفسها لتطل من خلاله على بوارق الإنقاذ من مغبة الواقع المرير، ولو كان ذلك في سماء الخيال، لعل في ذلك تسلية أو إعادة لتوازن الذات القلقة المتقهقرة والمتشتتة في ديار الغربة.

وتبدو في الشريحة علامتان تتعمقان ضديا على أساس ما تحيل إليه فاعلية كل منهما؛ فالفعل (أنكر) يسوغه ملؤ القلب بالقلق والغم والكرب والشعور بالغربة والنأي عن الأهل والديار، وأما الفعل(نشيم) بمعنى ننظر؛ فيسوغه استشفاء قلب الشاعر واستسقاء نفسه بوساطة وصول السُّقْيَة لمحبيه، إذ السُّقيا تشي بالخصب والنماء والارتواء، وكأني بالشاعر قد وصل إلى حال اشتدت فيها انفعالات الشوق والحنين وتأزمت حتى وصلت رهافها القصوى؛ فلا بُرْءَ له مما فيه إلا بالاجتماع مع من يحب، كما لا ارتواء ولا خصب ولا نماء ولا حياة إلا ببلوغ السُّقْية ووصولها إلى ديار من يحب (ولا شيء يشفي منك يا ابنة عفزرا).

ليس ثمة شك أن الكثافة الشعورية والانفعالات الوجدانية تستحوذ على ذات الشاعر، ولعلها محاولة خلق حال من التعادل المضاد لواقع صعب معيش أو لواقع مجهول آت، وبهذا يكون هذا الفيض من الاسترجاع لتجارب الماضي، والبحث عن الزمن، يكون تثبيتا لبُعد الإحساس بالخسران واليأس والإحباط، وفقدان الأمل.

فلا لوْمَ عليه– إذنْ– إنْ قال:

له الويْل إنْ أمْسى ولا أم هاشم
قريب ولا البسْباسة ابنة يشكرا

إنه الشعور الحاد والتوتر الشديد بالنأي والبعد. والإشارة الشرطية تتزامن مع الدلالة التي تتبلور بعمقها الاتساقي والانسجامي اللغوي؛ فالجملة (له الويل إنْ أمسى ولا أم هاشم) تشير إلى أن النأي واقع لا محالة، لكنه أتى بحرف الشرط اتساعا ومجازا وإيهاما ومبالغة، وهذا يشبه قول الفرزدق:

" أَتَغْضَبُ أَنْ أُذْنَا قُتَيْبةَ حُزَّتَا
جَهارًا ولمْ تغضبْ لقتلِ ابنِ خَازِمِ"[٥٢]

واقع ولكنه بالشرط كما ذكر.

وإذ ذاك تتجلى فاعلية الهيئة التي تستبطن وعي الشاعر عمقا بوساطة جملة الشرط، كما يمكننا الظفر بإيحاءات ضمير المتكلم الذي استتر بضمير الغيبة على مستوى التناسق النصي بإحالة الضمير لشخص آخر، وهو ما يسمى بالالتفات في قوله: (له الويل) إذ يتكلم عن شخص مع أنه هو المقصود، وهذا يشي بإشارة واضحة على عمق الإحساس بالنأي والبعد والإحساس بالغربة الشديدة.

---

(52) الفرزدق (١٩٨٧م)، ديوان الفرزدق، شرح وضبط: علي الفاعوري، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية، ص ٦١٤

إلا أنه سرعان ما يبرز ذاته عندما يتكلم عن نفسه مباشرة:

أرى أم عمرو دمعها قد تحدّرا

بكاء على عمرو وما كان أصبرا

فتجليات تمظهر الذات سرعان ما تنكشف ظهورا جليا في الفعل (أرى) مع أن الضمير مستتر في الفعل، فالشاعر يحاول استحضار صورة أم عمرو وهي تبكي، وكأنه يعطي الأمر جُلّ عنايته واهتمامه، كما يحاول عدم ازدراء نظره عنها، ليشاركها الحزن عليه.

لا شك أن الشريحة تشي بإحساس الانكسار والشعور بالقهر، لخذلان الجميع له، وتخليهم عنه، ولكنه بين قطبي شعور، فإذا تملكه الشعور بالمذلة والانكسار، حاول العمل على التخلص منه، لذلك تجده عندما يذكر موقعة (قرمل) يجد لزاما عليه أن يتذكر ما كان قبلها، فيتغنى بشرفه الأصيل ومجده التليد، فهو نسيب حسيب وَرِثَ العِزّة والسؤدد والمجد أكبرا أكبرا، ولم تلحقه منقصة ولا ذم، وعندما يذكر وقعة (قرمل) التي كانت مؤلمة، يحاول أن لا ينحني لتأثيرها المؤلم، بل يلتمس عذرا لرجاله بأنهم لم يتخلوا عنه، وما حصل هو أنهم حَنُّوا لديارهم وأهلهم فخلاهم ليرجعوا إليها، ثم يفيض بالحديث عن يوم (تاذف) ذات التل، الذي اطلق عليه اسم يوم صالح، إيماء إلى الظفر الذي أنجزه، كما يذكر يوم (قذارات) الذي أصاب فيه انتصارا كبيرا وأدرك مبتغاه وطلبه، كما أنه لا ينسى ذكر أيام النشوة والابتهاج، وساعات الشرب التي يذهب السكر بها عقله، كل ذلك افتخارا واعتزازا بالماضي، وتعويضا عن تلك الهزائم، وحقيقة لحظة الواقع المعيش.

وفي مقابل هذه التفصيلات للماضي الضائع، نجد أنفسنا أمام ومضات حية متوقدة اختارها الشاعر بدقة وعناية بالغة.

وبسبر أغوار النص يتجلى لنا دقة اختياره للمفردات، وعنايته واهتمامه بما يناسب ما يعتمل في نفسه واستخدامه لوقعة (قرمل) التي خسر فيها المعركة كلمة غزوة بقوله: (غزوة قرمل) بينما بقية الوَقَعَات يطلق عليها اسم يوم: (بيوم صالح، تاذف) و(يوم قذاران)؛ فجملة (ألا رُبَّ يوم) توحي يوما معينا ذا خصوصية معينة؛ أي أنها تشكل خصوصية في ذات الشاعر، واليوم بالنسبة له يكرس خصوصية معينة، كما تظهر صفة اليوم في قوله: (يوم صالح) خصوصية منمازة- أيضا- بالنسبة له؛ فالصالح يضاده الفاسد.

وغاية ما يُطمح إليه هو الإشارة إلى أن اللوحة تشكل بفاعليتها استرجاع لحظات الزمن وهو يمر به، لأنها لحظات تمتلئ بها نفسه، وتشكل – بحدتها- القوة المضادة لواقع معيش يمر به، واقع الغربة والفقدان والانكسار والألم والتغير... الخ.

شريحة الحَيْرة:

" فهلْ أنا ماشٍ بين شوْطَ وحَيَّةٍ

وهلْ أنا لاقٍ حيّ قيْسِ بنِ شمّرا

تَبَصّرْ خليليَّ هلْ ترى ضَوْءَ بارقٍ
يضيءُ الدُّجى بالليلِ عنْ سَرْوِ حِمْيَرا
أجار قُسَيْسًا فالطُّهاءُ فَمِسْطَحًا
وجَوًّا فروّى نخْلَ قيْسِ بنِ شَمَّرا
وعمرو بن درماء الهُمام إذا غدا
بذي شُطَبٍ غضْبٍ كَمَشْيَةِ قَسْوَرا
وكنتُ إذا ما خفتُ يومًا ظلامةً
فإنَّ لها شعبًا ببلْطةِ زيْمَرا
نِيافًا تزِلُّ الطيْرُ عنْ قذَفَاتِهِ
يظلُّ الضبابُ فوقَهُ قد تَعصّرا"(٥٣).

وهكذا يختم الشاعر قصيدته بهذه الحيْرة، ليكون بين قطبين يتراوح بينهما: قطب الألم المُبرح والخطر العظيم، وقطب الأمل المرجو.

لذلك نجده يحدّث صاحبيه اللذين يرافقانه ويشاركانه ألم الغربة، وهو حديث للعموم على الخصوص، ويطلب منهم أن ينظروا ويتأملوا إنْ كان ثمة أمل للعودة واللقاء بالأهل والأحبة، والخلاص من دياجير ظلمة الغربة والوحشة:

تبصّر خليلي هل ترى ضَوءَ بارقٍ
يضيءُ الدجى بالليل عن سر وحميرا

وهذا يُمثّل حنينا قويا منه إلى الأوطان، ولهذا نجده يُسهب في ذكر الأماكن في أوطانه.

مما لا شك في أن القصيدة تتميز بهيمنة ذات الشاعر، إذ لم تغادر شخصيته أجواء القصيدة كلها ولو لحظة واحدة، تتحرك وتتنامى مشاعره ذات الخصوصية، والفردية في هذا الموقف مع كل كلمة منها؛ فهو يخوض تجربة فريدة نادرة متميزة، لذا تعلو نبراتها في حال شعوره بالقوة، وتنخفض في حال ضعفه، لكنّها توحي بمدى الانكسار والشعور الحاد بالغربة، والبعد عن الأهل والأوطان والسَّفر في المجهول.

خاتمة الدراسة

خرج هذا البحث بنتائج يمكن إجمالها في النقاط الآتية:

_ لم يكن الشاعر يفرض قدراته الفنية على الأحاسيس والمشاعر والأشياء، بل كان يحاول نقلها واقعيا في تصوير مُعبر موحي.

_ استخدام الصور الجمالية المتنوعة وسيلة منه للنهوض بالمشاعر التي تختلج نفسه.

_ غياب المغالاة في الخيال، سواء حين يتحدث عن أحاسيسه، أم حين يُصَوّر ما أحاط به.

_ إن اللغة تستطيع أن تربط بين رموزها وبين جميع إمكانيات التجربة الإنسانية، وما على الناقد إلا أن يتوسل تفاصيلها لفك شفرات تجربة الشاعر الإنسانية.

المصادر والمراجع

المصادر:

ابن الأثير، ضياء الدين ابن الأثير(١٩٥٩م). المثل السائر في أدب الشاعر والكاتب، تحقيق: د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانه، د.ط، القاهرة، مكتبة النهضة.

(53) أبو الفضل، ١٩٨٤م، ص ٣٩٣-٣٩٤

ابن أحمد، حسين بن أحمد الزوزني(١٩٩٣م)، شرح المعلقات السبع، تحقيق: لجنة التحقيق في الدار العالمية، د.ط، بيروت، الدار العالمية.
ابن الخطاب، محمد أبو زيد، محمد بن الخطاب القرشي(١٩٦٧م)، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ، تحقيق: علي محمد النجاوي، د.ط، القاهرة، دار نهضة مصر.
ابن رشيق القيرواني، الحسن بن علي(١٩٨١م)، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، د.ط، بيروت، دار الجيل.
ابن سلمى، زهير بن أبي سلمى(١٩٨٨م)، ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح وتقديم: علي فاعور، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية.
ابن العبد، طرفة بن العبد(٢٠٠٢م)، ديوان طرفة، تحقيق: محمد ناصر الدين، ط٣، بيروت، دار الكتب العلمية.
ابن المرزوقي، أحمد أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي (١٩٩١م)، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط١، بيروت، دار الجيل.
امرؤ القيس (١٩٨٤م)، ديوان امرئ القيس، تحقبق: أبو الفضل إبراهيم، ط٤، بيروت، دار المعارف.
ابن منظور، محمد بن مكرم ابن منظور(١٤١٤هـ)، لسان العرب، ط٣، بيروت، دار صادر.
الخنساء، ديوان الخنساء (٢٠٠٤م)، اعتنى به وشرحه، حمدو كمّاس، ط٢، بيروت، دار المعرفة.
عبد القادر الجرجاني (١٩٨٤م)، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود شاكر، د.ط، القاهرة، مطبعة المدني.
الفرزدق (١٩٨٧م)، ديوان الفرزدق، شرح وضبط: علي الفاعوري، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية.

المراجع:

إيليا حاوي (١٩٧٠م)، امرؤ القيس، شاعر المرأة والطبيعة، ط١، بيروت، دار الثقافة للنشر.
توماس مونرو(٢٠١٤م)، التطور في الفنون، ترجمة: محمد علي أبو درة ورفاقه، د.ط، القاهرة، شركة الأمل للطباعة والنشر.
جان كوهن (١٩٨٦م)، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال.
حسن البنا، عز الدين (د.ت)، الكلمات والأشياء التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي، ط٢، دار المناهل.
حسين خريوش (١٩٩٩م)، بنية التراث الروحي الاجتماعي في مرثية طليطلة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، عدد ٦٨.
السعيد الورقي (٢٠١١م)، لغة الشعر العربي الحديث، د.ط، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية.
ضيف، شوقي(١٩٩٥م) تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، ط٢٥ ، القاهرة، دار المعارف.
عبد الرزاق الخشروم(١٩٨٢م)، الغربة في الشعر الجاهلي، د.ط، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العربي

عبد القادر الرباعي(١٩٨٥م)، الصورة الفنية في النقد الشعري، ط٢، إربد، الأردن، مكتبة الكندي.
فضل حسن عباس (٢٠٠٧م)، أساليب البيان، ط١، الأردن، دار النفائس.
الفرد ادلر (١٩٩٤م)، علم النفس الفردي، ترجمة وتحقيق: أحمد فائق، د.ط، بيروت، مكتبة الأسرة.
كمال أبو ديب (١٩٨٦م)، الرؤى المقنعة، د.ط، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
محمد غنيمي هلال (١٩٩٧م)، النقد الأدبي الحديث، د.ط، القاهرة، دار العودة.
محمد حسن الشريف(١٩٩٦م)، معجم حروف المعاني في القرآن الكريم، ط١، بيروت، مؤسسة الرسالة.
وهيب طنوس (١٩٧٦م)، الوطن في الشعر العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثاني عشر الميلادي، ط١، دمشق، جامعة حلب.

Discourse of self-denunciation between hopes and pains - text reading of examples of the poetry of Amri Al Qays

Mahmoud Saleem Hayajneh
Professor of literature and co_critic

Abstract. the study attempted to reveal the prison about a phenomenon that appeared to be obvious in the introductions of the man of al-Qais al-Taalit, and some of his poems. This phenomenon is a phenomenon of self-expression between hopes and pains. Therefore, the consistency data in the texts were monitored in light of its references. The reading found that the construction of the pretensions has been woven on rules that seemed tight in the whole to the anxiety and tension manifested clearly between the two times they encounter: past and present, and the two senses: hope and pain, which created a state of constant anxiety and psychological distress has led to the signs persist in the same Poet.

In this regard, the study stood at this phenomenon, trying to discover it, in order to stand on its contents and psychological references to the establishment of this phenomenon, which has become a special format in many of his introductions and some of his poems.

Keywords: Amor al-Qais, self-aggrandizement, hope and pain, speech